

Meister der Farbe

Neue Folge
1922

Heft 1

Verlag von E. A. Seemann
Leipzig

Jährlich sechs Hefte



Meister der Farbe

Neue Folge / II. Jahrgang 1922 / Erstes Heft

Philipp Otto Runges Kunstanschauungen

(Aus den hinterlassenen Schriften, Hamburg 1840)

I.

Ich habe mich immer von Jugend auf darnach gesehnt, Worte zu finden oder Zeichen, oder irgend etwas, womit ich mein inneres Gefühl, das eigentlich, was sich in meinen schönsten Stunden so ruhig und lebendig in mir auf und ab bewegt, anderen deutlich machen könnte, und habe immer bei mir gedacht: wenn sich auch niemand für dein Gefühl sonderlich interessiert, das muß der andere doch auch haben, in sich, und wenn einer das den andern einmal gesagt hätte, so müßte man es sich so anfühlen können, wenn man sich die Hand gibt und in die Augen sieht, wie sich das nun in unserm Gemüt bewegt, und der Gedanke war mir immer mehr wert als viel mühsame Wissenschaften, weil es mir so vorkam: dies wäre so recht das, warum alle Wissenschaft und Kunst doch eigentlich nur da sind.

*

Ich bin auch ohne viel Umstände darauf gekommen, daß das wohl die eigentliche Kunst sei, so sich auszudrücken; wenn man das aber recht will, so muß auch was auszudrücken da sein, und die lebendige Kraft, wodurch Himmel und Erde geschaffen sind, und deren Abbild unsere lebendige Seele ist, muß sich auch recht in uns regen und bewegen, und muß recht gedeihen in uns, daß wir alles recht erkennen, wieviel Liebe in uns und um uns allenthalben herum liegt, und, wenn wir es recht einsehen und glauben, uns aus jeder Blume und jeder Farbe und hinter allen Zäunen und Büschen und hinter den Wolken und bis zu den fernsten Sternen versteckt immer freundlich in die Augen sehen will. So dünkt mich, es müßte eine recht herzinnigliche Freude sein, wenn wir zu diesem in uns Gefühl wirklich Sprache hätten, und sollte es auch bloß ein Familiengespräch geben; so eine Familie, darin man so miteinander sprechen könnte, da wäre gewiß gut darin zu wohnen und man müßte ein rechter Narr sein, wenn man sich nicht damit begnügen wollte, selig zu sein.

*

Wir sehen in den Kunstwerken aller Zeiten es am deutlichsten, wie das Menschengeschlecht sich verändert hat, wie niemals dieselbe Zeit wiedergekommen ist, die einmal da war; wie können wir denn auf den unseligen Einfall kommen, die alte Kunst wieder zurückrufen zu wollen? In der ägyptischen Kunst sehen wir das Harte, Eiserne und Rohe des Menschengeschlechts. Die Griechen empfanden ihre Religion und sie löste sich in Kunstwerke auf. Michelangelo war der höchste Punkt in der Komposition, das Jüngste Gericht ist der Grenzstein der historischen Komposition. Schon Raffael hat sehr vieles nicht rein historisch Komponiertes geliefert, die Madonna in Dresden ist offenbar nur eine Empfindung, die er durch die so wohlbekannten Gestalten ausgedrückt hat, nach ihm ist eigentlich nichts Historisches mehr entstanden, alle schönen Kompositionen neigen sich zur Landschaft hin — die Aurora von Guido (Reni); es hat noch keinen Landschafter gegeben, der eigentliche Bedeutung in seinen Landschaften hätte ... Entsteht nicht ein Kunstwerk nur in dem Moment, wenn ich deutlich

einen Zusammenhang mit dem Universum vernehme? Kann ich den fliehenden Mond nicht ebenso festhalten wie eine fliehende Gestalt, die einen Gedanken bei mir erweckt und wird jenes nicht ebenso ein Kunstwerk? — Wie können wir nur denken, die alte Kunst wieder zu erlangen? Die Griechen haben die Schönheit der Formen und Gestalten aufs höchste gebracht in der Zeit, da ihre Götter zugrunde gingen; die neueren Römer brachten die historische Darstellung am weitesten, als die katholische Religion zugrunde ging: bei uns geht wieder etwas zugrunde, wir stehen am Rande aller Religionen, die aus der katholischen entsprangen, die Abstraktionen gehen zugrunde, alles ist luftiger und leichter, als das bisherige, es drängt sich alles zur Landschaft, sucht etwas Bestimmtes in dieser Unbestimmtheit und weiß nicht, wie es anzufangen? sie greifen falsch wieder zur Historie und verwirren sich. Ist denn in dieser neuen Kunst — der Landschafterei, wenn man so will — nicht auch ein höchster Punkt zu erreichen? der vielleicht noch schöner wird wie die vorigen? Ich will mein Leben in einer Reihe Kunstwerke darstellen; wenn die Sonne sinkt und wenn der Mond die Wolken vergoldet, will ich die fliehenden Geister festhalten; wir erleben die schöne Zeit dieser Kunst wohl nicht mehr, aber wir wollen unser Leben daran setzen, sie wirklich und in Wahrheit hervorzurufen; kein gemeiner Gedanke soll in unsere Seele kommen... Kinder müssen wir werden, wenn wir das Beste erreichen wollen. (1801)

*

An Daniel. Es hat mich immer in Verlegenheit gesetzt, wenn ... jemand bei mir voraussetzte — oder wenigstens von andern sagte: der und der weiß eigentlich auch nicht recht, was die Kunst ist. Weil ich mir nämlich selbst gestehen mußte, daß ich es eben auch nicht sagen konnte. Das hat mir entsetzlich im Kopfe gelegen und hat mich gewurmt. Ich suchte dann in so allgemeinen Sentenzen Licht zu erhalten, wie z. B.: Ein Kunstwerk ist ewig, oder: ein Kunstwerk erfordert den ganzen Menschen, und die Kunst die ganze Menschheit, oder: man soll sein Leben wie ein Kunstwerk betrachten, und solche Sachen mehr, die mir alle auf einen Punkt zu deuten schienen, der doch erst ergründet werden müßte, ehe ich diese von außen vernommenen Redensarten ganz verstehen könnte. Nun ist es mir denn seit einiger Zeit ordentlich wie ein Licht in der Seele aufgegangen und ich will sehen, ob ich meine weitläufigen Empfindungen kurz und deutlich genug mitteilen kann.

Ich dachte einmal so an einen Krieg, der die ganze Welt umkehren könnte, oder wie so einer eigentlich entstehen müßte, und sahe eben gar kein anderes Mittel — da der Krieg nun durch die ganze Welt hin zu einer Wissenschaft geworden und also gar kein rechter mehr existiert, oder da auch kein Volk mehr vorhanden ist, welches ganz Europa und die gesamte kultivierte Welt einmal massakrierte, wie die Deutschen es mit den Römern gemacht, als der Geist von diesem Volke gewichen war — ich sahe, sage ich, kein anderes Mittel, als den jüngsten Tag, wo die Erde sich auftun und uns alle verschlingen könnte, das ganze menschliche Geschlecht, so daß auch gar keine Spur von allen den Vortrefflichkeiten heutigen Tages nachbliebe.

Diese Gedanken entstanden bei mir aus einigen betrübten Äußerungen von Tieck, da er neulich krank war, über die Verbreitung der Kultur, die auch auf den jüngsten Tag hinausliefen, und es fiel mir bei, was denn nun wohl diese höchste Kultur, wo wir kein anderes Mittel, um sie zur Besinnung zu bringen, als so ein derbes sähen, für ein Verhältnis zu dem habe, wie die Menschheit früher beschaffen war, so weit unsere Traditionen gehen; auch wie die Erde selbst einst aussah, wie sich nach und nach die rohen Massen einander entgegengesetzt, Granit und Wasser, immer mehr vereinigt hätten. Ich fand diese Gestaltungen überall, in Menschen, in unserm Leben, in der Natur und in jeder Kunst-Epoche; ich dachte an die verschiedenen Religionen, wie sie entstanden und zugrunde gegangen wären, und es fiel mir wieder eine Bemerkung von Tieck auf, daß gerade dann, wann ein Zeitalter zugrunde gegangen gewesen, immer die Meisterwerke aller Künste entstanden seien ... und daß diese Kunstwerke jedesmal gerade den höchsten Geist der zugrunde gegangenen Religion in sich getragen; es war mir in die Augen springend, aus dem, was gewesen war, daß nach dem höchsten Punkt in jeder Kunstepoche ... jedesmal die Kunst gesunken, sich aufgelöset und einen ganz anderen höchsten, fast noch schöneren Punkt wieder erreicht habe; ich fragte mich: sind wir wohl jetzt wieder daran, ein Zeitalter zu Grabe zu tragen?

Ich verlor mich in Staunen, ich konnte nicht weiter denken; ich saß vor meinem Bilde (Triumph Amors) und das, was ich zuerst darüber gedacht, wie es in mir entstanden, die Empfindungen, die in mir jedesmal beim Monde, oder beim Untergange der Sonne aufsteigen, dieses Ahnen der Geister, die Zerstörung der Welt, das deutliche Bewußtsein alles dessen, was ich von jeher darüber empfunden hatte, gingen an meiner Seele vorüber; mir wurde dies feste Bewußtsein zur Ewigkeit: Gott kannst du hinter diesen goldenen Bergen nur ahnen, aber deiner selbst bist du gewiß, und was du in deiner ewigen Seele empfunden, das ist auf ewig — was du aus ihr geschöpft, das ist unvergänglich; hier muß die Kunst entspringen, wenn sie ewig sein soll.

— —

Nach dem höchsten Punkte der Vollendung kehrt der Geist zu Gott zurück, die leblosen Grundstoffe aber zerstören sich ineinander im innersten Kern ihres Daseins; dann vergehen Himmel und Erde und aus der Asche entwickelt sich von neuem die Welt und jene beiden Kräfte erneuern sich wieder rein, und vereinigen und zerstören sich aufs neue. Diesen ewigen Wechsel der Dinge empfinden wir in uns, in der ganzen Welt, in jedem leblosen Dinge und in der Kunst.

— —

Wenn unser Gefühl uns hinreißt, daß alle unsere Sinne im Grunde erzittern, dann suchen wir nach den harten, bedeutenden, von anderen gefundenen Zeichen außer uns und vereinigen sie mit unserm Gefühl; im schönsten Moment können wir es dann andern mitteilen; wollen wir dann aber diesen Moment weiter ausdehnen, so entsteht eine Überspannung, d. i. der Geist entflieht aus den gefundenen Zeichen, und wir können den Zusammenhang in uns nicht wieder erlangen, bis wir zu der ersten Innigkeit des Gefühls zurückgekehrt, oder bis wir wieder zu Kindern geworden sind. Diesen Kreis, wo man immer einmal tot wird, erlebt jeder, und je öfter man ihn erlebt, je tiefer und inniger wird gewiß das Gefühl.

⁂

Diese Empfindung des Zusammenhangs des ganzen Universums mit uns, dies jauchzende Entzücken des innigsten lebendigsten Geistes unserer Seele; dieser einige Akkord, der im Schwunge jede Saite unseres Herzens trifft; die Liebe, die uns hält und trägt durch das Leben. Dieses süße Wesen neben uns, das in uns lebt und in dessen Liebe unsere Seele erglüht; dies treibt und preßt uns in der Brust, uns mitzuteilen, wir halten die höchsten Punkte dieser Empfindungen fest und so entstehen bestimmte Gedanken in uns. Wir drücken diese Gedanken aus in Worten, Tönen oder Bildern, und erregen so in der Brust des Menschen neben uns dieselbige Empfindung... Die Wahrheit der Empfindung ergreift Alle... Wir setzen diese Worte, Töne oder Bilder in Zusammenhang mit unserm innigsten Gefühl, unserer Ahnung von Gott, und der Gewißheit unserer eigenen Ewigkeit durch die Empfindung des Zusammenhangs des Ganzen, das ist: wir reihen diese Empfindungen an die bedeutendsten und lebendigsten Wesen um uns, und stellen, indem wir die charakteristischen, das heißt: die mit den Empfindungen übereinstimmenden Züge dieser Wesen festhalten, — Symbole unserer Gedanken über große Kräfte der Welt dar, das sind die Bilder von Gott, oder von den Göttern.

Diese Symbole wenden wir an, wenn wir große Begebenheiten, schöne Gedanken über die Natur, und die lieblichen oder fürchterlichen Empfindungen unserer Seele, über Begebenheiten oder den inneren Zusammenhang unseres Gefühls andern klar verständlich machen wollen. Wir suchen nach einer Begebenheit, die charakteristisch zu unserer Empfindung, die wir ausdrücken wollen, stimmt, und wenn wir sie gefunden, haben wir den Gegenstand der Kunst gewählt.

Indem wir diesen Gegenstand nun an unsere Empfindung reihen, stellen wir jene Symbole der Naturkräfte, oder der Empfindungen in uns, so gegeneinander, daß sie charakteristisch für sich den Gegenstand, und unsere Empfindung wirken: das ist die Komposition...

So wie wir die Formen der Wesen, aus denen unsre Symbole genommen, deutlicher und zusammenhängender empfinden, leiten wir auch die Umrisse und Darstellung derselben charakteristischer aus ihrer Grundexistenz, aus unserer Empfindung und aus der Konsistenz des Natursubjekts her. Wir beobachten dieses in allen Stellungen, Richtungen und Ausdrücken, stellen jeden Gegenstand des Ganzen genau nach der Natur und übereinstimmend mit der Komposition, der Wir-

kung, der einzelnen Handlung für sich, und der Handlung des ganzen Werks, auf, lassen sie nach der Perspektive kleiner oder größer werden, und beobachten alle Nebensachen und die so zum Grund gehören, in dem alles wirkt eben so nach der Natur und dem Gegenstand, und das ist die Zeichnung.

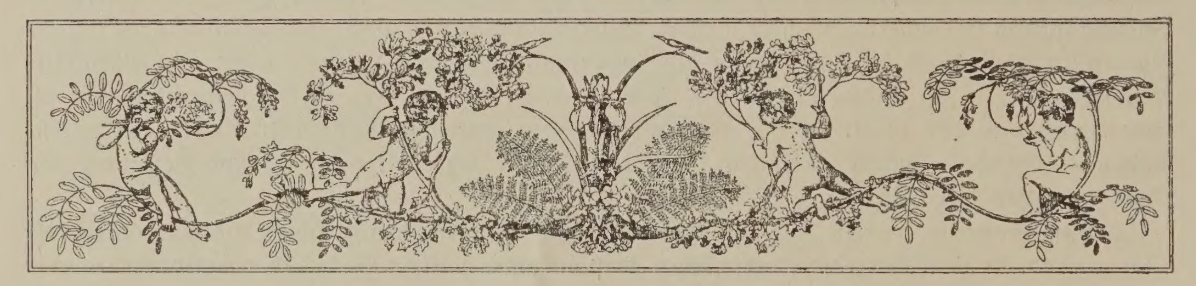
Wie wir die Farben des Himmels und der Erde betrachten, die Veränderungen der Farben bei Affekten und Empfindungen an den Menschen in der Wirkung, wie sie bei großen Naturerscheinungen vorkommen, und in der Harmonie, selbst insofern gewisse Farben symbolisch geworden sind. So geben wir jedem Gegenstande der Komposition harmonisch . . . jedem seine Farbe, und das ist die Farbengebung.

Diese verringern oder erhöhen wir in Hinsicht ihrer Reinheit, je nachdem ein jeder Gegenstand näher oder ferner erscheinen soll oder nachdem der Luftraum zwischen dem Gegenstande und dem Auge größer oder kleiner ist: das ist die Haltung.

Wir beobachten sowohl die Konsistenz eines jeden Gegenstandes in seiner Farbe von innen als auch die Wirkung des Lichts auf denselben sowie den Schatten, auch die Wirkung der beleuchteten nebenstehenden Gegenstände auf ihn: das ist das Kolorit.

Wir suchen durch die Reflexe und die Wirkungen von einem Gegenstande auf den anderen, und die Farben desselben, Übergänge zu finden, beobachten alle Farben gleichstimmig mit der Wirkung der Luft und der Tageszeit, die stattfindet, suchen diesen Ton, den letzten Anklang der Empfindung, von Grund aus zu beobachten, und das ist der Ton — und das Ende.

(Fortsetzung folgt).



Nachtigallengebüsch. Zeichnung von Philipp O. Runge

Die farbigen Reproduktionen sind ausgeführt in der Graphischen Kunstanstalt von Kirstein & Co. in Leipzig
Druck der Farbentafeln von Förster & Borries, Zwickau — des Textes von Ernst Hedrich Nachf., G.m.b.H., Leipzig

1. Ph. O. Runge (1777–1810), Selbstbildnis

Hamburg, Kunsthalle

(Verlagsnummer 8174)

Der Maler Runge ist seit der Berliner Jahrhundertausstellung von 1904 dem deutschen Volke näher gebracht worden. Er kam am 23. Juli 1777 in Wolgast, damals in schwedisch Pommern liegend, zur Welt als Sohn eines Schiffsreeders, und war das neunte von elf Kindern. Als Knabe schon war er zart und kränklich, dabei sehr sensibel, geduldig und liebreich. Im zwölften Jahr kam er unter die Leitung des Dichters Kosegarten, der seit Herbst 1785 als Rektor in Wolgast tätig war. Dieser erkannte zeitig die in dem Knaben schlummernden, ungewöhnlichen Eigenschaften. Ein Talent für bildende Kunst äußerte sich frühzeitig durch Ausschneiden von Papier, Drechseln, Schnitzen und Neigung zum Zeichnen. 1795 nahm der älteste Bruder ihn mit nach Hamburg, um ihn dem Kaufmannsstande zuzuführen. Dort verband ihn bald innige Freundschaft mit dem Buchhändler Perthes und mit gleichgestimmten, künstlerisch tätigen Genossen wie Speckter und Hülsenbeck. Bald stellte sich heraus, daß der Jüngling andere Aufgaben und Neigungen habe, als kaufmännische; er bekam Zeichen- und Malunterricht und ging 1799 nach Kopenhagen, wo er sich für Jens Juel als Lehrer entschied. Der Unterricht und die Gesellschaft befriedigten ihn wenig; er siedelte 1801 nach Dresden über. Unterwegs besuchte er den in Greifswald tätigen K. D. Friedrich und wurde später mit dem Kunsthistoriker F. v. Rumohr befreundet. In Dresden interessierte sich Tieck für ihn. Runge ist bekannt durch seine Verbindung mit Goethe, dem er einen Beitrag zu seiner Farbenlehre geliefert hat. Er starb 1810. Seine Bilder sind nicht zahlreich; er war ein Grübler und wollte Philosophie und tiefere Bedeutung mit seinen Werken verbinden. Er ging seine eigenen Wege, vermied es, nach Italien zu reisen, um selbständig zu bleiben und starb früh, ohne als Maler sonderlich bekannt geworden zu sein. Der hier vorliegende Kopf ist vermutlich im letzten Lebensjahre entstanden. Sein literarischer Nachlaß wurde 1840 und 41 von seinem ältesten Bruder veröffentlicht. Mit Goethes Urteil vom 2. Juni 1806 (Br. II, S. 307) wird man sich im großen und ganzen einverstanden erklären können: „Zwar wünschte ich nicht, schreibt der Dichter, daß die Kunst im Ganzen den Weg verfolgte, den Sie eingeschlagen haben, aber es ist doch höchst erfreulich, zu sehen wie ein talentvolles Individuum sich in seiner Eigenart dergestalt ausbilden kann, daß es zu einer Vollendung gelangt, die man bewundern muß. Wir glauben Ihre sinnvollen Bilder nicht eben ganz zu verstehen, aber wir verweilen gern dabey und vertiefen uns öfter in Ihre geheimnißvolle, anmutige Welt. Dabey wissen wir besonders die bedeutende genaue und zarte Ausführung zu schätzen.“



2. Hans Thoma (geb. 1839), Waldwiese

Hamburg, Kunsthalle

(Verlagsnummer 8148)

Thoma nimmt auf dem Gebiete der Landschaftskunst den heute nicht mehr bestrittenen ersten Platz ein. Das war ja nicht immer so. In seiner Frühzeit wurden, wie seine anderen Bilder, so auch seine Landschaften, die heute zum stolzesten Besitz der besten Galerien gehören, heftig abgelehnt. Man werde sich über die Gründe dieser eigentümlichen Geschmackswandlung innerhalb eines Menschenlebens einmal klar!

Das durchaus Neue, das in der frühen Thomaschen Kunst zum Ausdruck kam, war zunächst die neue Bildform, der unmittelbar natürliche Ausschnitt, das gewissermaßen Selbstverständliche, das der auf der großen „Akademie der Natur" gebildete Thoma der damals, und namentlich in der Schirmerschule geübten, „komponierten Landschaft" entgegenstellte. Diese ungewöhnliche Naturnähe, die aber keine einfache Naturabschrift war, erhob sich gleichwohl über die nur naturalistische Zuständlichkeit und rückte, dank der höheren Wesenhaftigkeit Thomas, das Bild in die Sphäre poetischer Naturverklärung.

Auch unsere Landschaft aus Thomas Frühzeit gibt durch Bildform, Massenverteilung, Raumbildung und Lichtführung mehr als nur eine „Waldwiese". Unser Auge wandert aus der tausendfältigen Blumenpracht des Vordergrundes über die sonnenhelle Wiese des Hintergrundes in ein zwischen Waldgründen vorborgenes Tal von tausend neuen Freuden unter blauem, leicht mit Wolken belebtem Himmel, und unsere Seele wird von dieser stillen, reinen, natürlichen Schönheit neu belebt. In diesem Erleben werden wir, der Natur zurückgegeben, selbst wieder ein Stück unschuldvoller Natur und frei von aller menschlichen Schwere und Bedingtheit.

Ein anderes war der damals heftig angegriffene einfache Farbencharakter von Thomas Bildern, vor allem sein „Spinatgrün". Unser Bild ist im wesentlichen ja nur auf zwei Farbtöne gestellt: auf grün und blau, die zu dem damals üblichen braunen „Galerieton" in schneidendem Gegensatz standen. Aber, trotz der Einfachheit des farbigen Anschlags, welche Fülle in der Abschattierung im Grün, und wie fein ist auch das Blau in den Schatten und im Wiesenbächlein abgestuft und bringt ein Stück Himmel auf die Erde!

Diese Vereinfachung der Bilderscheinung in Aufbau und Farbe, die eine Betonung und Hervorhebung des Wesentlichen ist, — wie wir sie als ein Wahrzeichen der Thomaschen Kunst schätzen, und wie sie in Thomas künstlerischer Entwicklung späterhin immer wuchtiger hervortritt, — war das in Thomas Kunst anfänglich Unverständliche, also Abgelehnte. Thoma hat uns somit neu sehen gelehrt und dadurch ein neues Weltreich in der Kunst entdeckt. Diese Eroberung einer neuen Welt ist zudem von der menschlich liebenswürdigsten Seite erfolgt. Thomas neue Kunst kommt nicht mit dem Feuer und Schwert eines umstürzenden Kunstprogramms, sondern mit der Gebärde eines Beglückenden, der durch Stille und Liebe gewinnen will. Deshalb gibt er der Natur immer ein Stück menschlichen Lebens und Empfindens mit: in unserem Fall die blumenpflückende Frau, der die Empfindung für die Schönheit der Natur aufgeht, die sie mit Herz und Hand aufnimmt. Tun wir mit der Thomaschen Kunst desgleichen!

Jos. Aug. Beringer

3. Ludwig von Zumbusch

(geb. 1861)

Lebensfreude

(Verlagsnummer 8151)

Ludwig von Zumbusch ist den Freunden dieser Sammlung längst vertraut. Er erblickte das Licht der Welt am 17. Juli 1861 und ist ein geborener Münchener. Sein Vater, der bekannte Wiener Bildhauer, lebte einige Jahre in München und ging dann (1873) nach Wien, wo er dem begabten Sohn den ersten Kunstunterricht erteilte. Die weitere Entwicklung des Künstlers vollzog sich in München unter Otto Seitz, später in Paris in der Akademie Julien, der Bouguereau und Tony Robert-Fleury vorstanden. Später kehrte er nach München zurück und schloß sich R. Lindenschmit an. Einige Reisen in Italien, im Orient und in Holland lieferten ihm neue Eindrücke. Die köstlichen Kinderfiguren des Meisters sind von einer ihm ganz eigentümlichen Art, sie erinnern nur von ferne an die Puttendarstellungen der klassischen Meister, sind keine eigentlichen Kinder, sondern umgeschaffene, weltentrückte Gestalten, die in ewiger Jugend strahlen und mit dem stillen Reiz einer frischen Schönheit ausgestattet sind und sich daher seit Jahren bei alt und jung bei dem naiv genießenden und kritisch nachspürenden Publikum gleicher Beliebtheit erfreuen.



4. Hugo von Habermann

(geb. 1849)

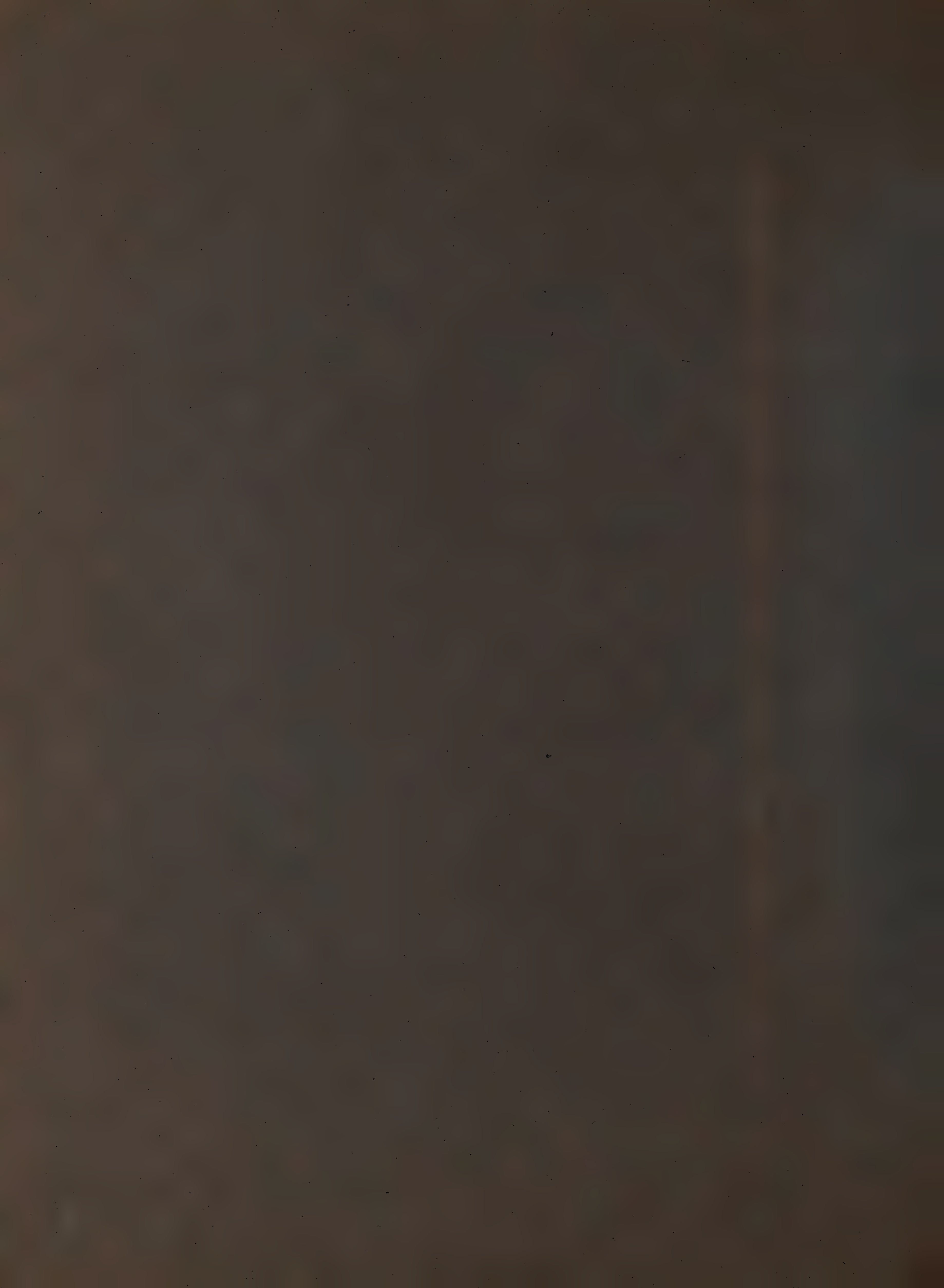
Damenbildnis

Leipzig, Museum der bildenden Künste

(Verlagsnummer 8175)

Freiherr von Habermann malt nicht für das große Publikum, er ist auch als Künstler Aristokrat. Geboren ist er 1849 in Dillingen als Sohn eines Gutsbesitzers, und wurde 1871 als Schüler der Münchener Akademie aufgenommen, nachdem er auf der Universität die Rechte studiert hatte. Er ging durch die Schule von Otto Seitz, Barth und Piloty, entnahm aber seine Anregungen mehr den großen alten Meistern. Dabei hat er aber nie Bilder gemalt, die alte Galeriewerke vortäuschen sollen; aber man sieht den Werken, die er hervorbringt, die Lehrmeister an. Ein Kritiker sagte von seinen Schöpfungen einmal: Es ist mehr als eine bloße Redensart, wenn man seinen besten Stücken nachrühmt, daß sie viel von Velasquez an sich haben. Bis auf gewisse koloristische Liebhabereien, ein warmes Grau, und ein feines kaltes Rosa dazu, in seiner Art, das Schwarz zu malen, erinnert er an diesen Meister des Porträts und in der Fleischbehandlung wohl auch. Wie er seine Köpfe namentlich in Frauenbildnissen auffaßt, da offenbart er sich nun freilich wieder als neuzeitlicher Nervenmensch mit einem Sinn für den Schick des Weibes und einer Neigung, das Charakteristische des Menschenantlitzes stark zu unterstreichen. Das im Jahre 1889 in München entstandene Bildnis gehört seit 1913 dem Leipziger Museum der bildenden Künste an. Es ist nicht nur koloristisch von bemerkenswerter Höhe, sondern auch durch seine ursprüngliche, ungesuchte innere Lebhaftigkeit des Ausdrucks und der Raumverteilung ausgezeichnet.





5. Richard Friese

(1854—1918)

Waldweben

Berlin, Privatbesitz

(Verlagsnummer 8119)

Friese ist als hervorragender Maler der Tierwelt des hohen Nordens wie der Tropen bekannt. Blickt man aber auf die Bühne, auf der sich seine Gestalten bewegen, so sieht man, daß ihre bunte Vielgestaltigkeit, ihr heimlicher Reiz dem Meister ebenso vertraut war, wie die Bewegungen und Gewohnheiten der jagdbaren Tierwelt. Der Maler versenkt sich mit einläßlicher Liebe in die Umwelt, in der das Wild zu Hause ist und porträtiert die Bäume, Sträucher, Gräser; jede Einzelheit nimmt er wahr, und stellt sie getreulich hin in ihrem zierlich zarten Wuchs, gemäß der ihr innewohnenden Energie, setzt sie ins rechte Licht, erspäht ihren Farbenton und schließt tausend Einzelheiten zu einem Akkord in Grün, Weiß und Braun zusammen. Einen solchen traulichen Waldwinkel ohne alle menschliche Staffage mit ihren feinen Gegensätzen bietet er, trotz aller Naturtreue, keine sklavisch mühselige Abschrift, sondern ein von poetischem etwas romantischem Schimmer umflossenes Ganze, die wie ein gemaltes Eichendorffsches Lied anmutet.

6. François Boucher, Ruhendes Mädchen (Nelly O'Morphie)

München, Alte Pinakothek

(Verlagsnummer 1745)

Bouchers Bilder sind in Deutschland selten; seine Werke muß man auf französischem Boden und bei den „Franzosen des Nordens" in Stockholm suchen. Als Maler ist er ein typischer Franzose, wie Voltaire es als Schriftsteller war. Leichtigkeit der Erfindung, Reichtum der Phantasie, schmeichlerische Linienführung und Färbung rühmt man ihm nach. Seine Beleuchtung gemahnt an das Bühnenlicht. Von seinen Gestalten heißt es: Gern gibt er ihnen eine wollüstige Fülle und Weichheit des Fleisches mit vielen Grübchen, den Gesichtern einen schelmischen, niedlichen oder lockenden Ausdruck. Seine Zeit pries ihn als den Maler der Grazien, Diderot aber, sein Gegner, sagte mißbilligend: ich bin in Verlegenheit, meine Meinung über diesen Künstler auszusprechen; die Verwilderung des Geschmacks, der Komposition, der Zeichnung und Farbe bei ihm hält gleichen Schritt mit der Sittenverderbnis. Später freilich äußerte J. L. David, der Maler der Theaterrömer und des ermordeten Marat über den „Peintre du roi": Nicht jeder hat das Zeug zu einem Boucher in sich! Die Gebrüder Goncourt sagen: „Quand Boucher a consulté la nature, quand il a peint des femmes posant devant lui, au moment même, il est exquis, parce qu'il joint une justesse hardie à l'élégance voluptueuse dont il a toujours l'instinct."

Boucher ist 1703 geboren und starb 1770. Seine Lehrer waren Lemoine und J. F. Cars; tatsächlich ist er aber ein geistiger Abkömmling Watteaus. Das Bild des „Ruhenden Mädchens", früher in der Galerie Schleißheim, wird in Casanovas Memoiren erwähnt. Was die Gebrüder Goncourt von der Venus des Boucher sagen, gilt auch für dies Figürchen: Comme il l'entoure d'une mise en scène irritante! Et comme il incarne dans cette figure légère volante, et sans cesse renaissante, le désir et le plaisir!"

R. D.



7. Andrea del Sarto (1486–1531), Abrahams Opfer

Dresden, Gemäldegalerie

(Verlagsnummer 1744)

In Florenz sitzt ein Bürschchen, das dich wohl würde schwitzen machen, wenn es deine Aufträge bekäme! So sagte der bittere Michelango einst zu Raffael, indem er damit auf den Schneiderssohn Andrea d'Agnolo, genannt del Sarto, hinzielte. In gewissem Sinne war das richtig: denn in einem Sinne ist Andrea dem hochgefeierten Hauptmeister überlegen: im Kolorit. Dabei ist er ein Meister der Zeichnung und der Komposition; die Werke, welche er in seinem kurzen Leben hat schaffen können, zeigen, daß er innerlich reich und voll großer Gaben war. Siebenjährig nahm ihn ein Goldschmied auf, bei dem er ein Handwerk erlernen sollte; seine Begabung zur Malerei machte sich rasch fühlbar, und so kam er zuerst zu einem unbekannten Meister Giov. Barile, später zu einem namhaften, Piero di Cosimo, der mit Fra Bartolommeo und Albertinelli bei Cosimo Roselli seine Laufbahn begonnen hatte. Das Dresdener Bild stammt aus Andreas letzter, reifer Zeit, etwa vom Jahr 1529. Eine alte Quelle sagt darüber: „Das letzte Werk, welches er vollendete, war ein Bild von etwa 3 Ellen Höhe, welches das Opfer Abrahams und einige Hirten darstellte. Er zeigte darin daß er im Vollbesitze der Kunst und ein ausgezeichneter Meister war; dies Werk, welches hernach der Marchese Peschara durch Vermittlung des Filippo Strozzi besaß, ist würdig, zwischen den seltensten alten Werken aufgezählt zu werden.“ Janitschek, dem wir diese Notiz verdanken, fügt hinzu: Tatsächlich ist die Arbeit in Komposition und Zeichnung ein Meisterstück, in welchem man an die Antike und an Michelangelo zugleich gemahnt wird; die Ähnlichkeit des Isaak mit dem einen Knaben in der Laokoongruppe ist mit Recht hervorgehoben worden. Abraham zeigt in seiner Körperwendung und im Fluß des Gewandes ein Pathos, das dem Momente entspricht, aber bei Andrea wahrhaft ungewöhnlich erscheint. Die Farbe ist flott behandelt, aber kräftig und harmonisch.

Wie der Katalog der Dresdner Galerie mitteilt, kam das Bild einst in die Tribuna der Uffizien von Florenz. Dann wurde es gegen Correggios Ruhe auf der Flucht ausgetauscht, die sich in Modena befand. Von dort gelangte das Bild 1740 mit vielen anderen nach Dresden.



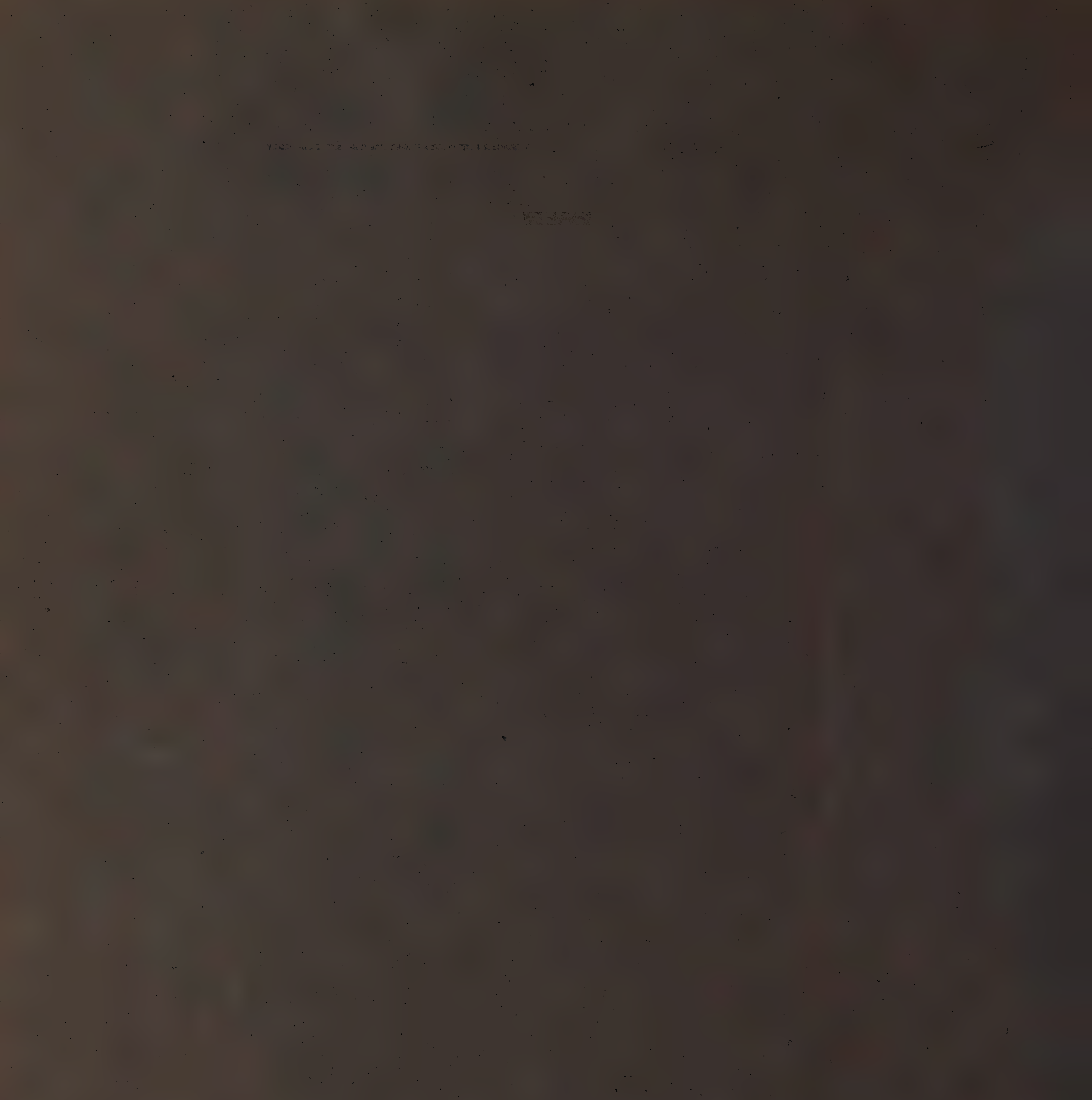
8. Jan Vermeer van Delft (1632—1675), Der Kavalier

Braunschweig, Landesmuseum

(Verlagsnummer 1730)

Johannes van der Meer aus Delft oder, wie er zur Unterscheidung von dem gleichnamigen Landschafter aus Haarlem genannt wird, der Delfter Vermeer, ist ein wirklicher Kolorist (Nr. 4 der ersten Lieferung). Er zeichnet nicht korrekt, manchmal sogar so schlecht, wie sein Freund Pieter de Hooch aus Utrecht, der ebenfalls die Farben über alles liebte, der aber auch im Grunde nur ein Dilettant war, und für den sachlichen Inhalt eines Bildes, für alles Interessante oder Anekdotische sowie für die Vornehmtuerei seiner Zeit hat er gar keinen Sinn. Aber außer seiner Farbenfreude hat er doch noch — und zwar vor Pieter de Hooch voraus — eine ansprechende Natürlichkeit in der Wiedergabe täglicher Vorgänge. Man hat ja dieses Motiv mit dem Weinglase unendlich oft auf holländischen Genrebildern gesehen, aber man kann lange suchen, ehe man soviel ungezwungene Anmut finden wird, wie hier in jede Gebärde des sich verneigenden Herrn gelegt ist. — Vermeer, der vielleicht seine Vaterstadt niemals verlassen hat, hatte gleich seinem Freunde Pieter de Hooch wenig Glück. Erst in der neuesten Zeit sind sie zu berühmten Männern geworden, und ihre Bilder werden nun als größte Kostbarkeiten gesucht. Pieter de Hooch hat uns deren viele hinterlassen, Vermeer nur eine kleine Zahl, er ist durchweg der feinere Künstler, wogegen der andere oft nachlässig und roh malt. Beide haben außer der koloristischen Seite noch das Gemeinsame, daß, wenn sie Interieurs geben, diese selbst gegenüber den Figuren ein starkes Gewicht haben, und daß ihre immer nur wenigen Figuren bloß malerisch, aber nicht durch ihren geistigen Inhalt wirken. Beide sind von dem frühverstorbenen Delfter Karel Fabritius ausgegangen und dann unter Rembrandts Einfluß geraten, Vermeer nur indirekt, er bleibt stets bei seiner vorwiegend kühlen Farbenharmonie, wogegen Pieter de Hooch Rembrandts warme Beleuchtung, oft mit übertriebenen Kontrasten von Licht und Schatten, allmählich sich zu eigen macht und nur selten die frische Pracht der ungebrochenen Farben Vermeers erreicht. — Unser Braunschweiger Bild ist, wie gewöhnlich bei Vermeer, nur mit den Anfangsbuchstaben seines Namens bezeichnet und nicht datiert, es gehört aber in seine spätere, beste Zeit. Früher hat er die Figuren manchmal bis zur Lebensgröße gemalt.







Meister der Farbe

Neue Folge
1922
Heft 2

Verlag von E. A. Seemann
Leipzig

Jährlich sechs Hefte

Meister der Farbe

Neue Folge / II. Jahrgang 1922 / Zweites Heft

Philipp Otto Runges Kunstanschauungen

(Aus den hinterlassenen Schriften, Hamburg 1840)

II.

So ist denn die Kunst das schönste Bestreben, wenn sie von dem ausgeht, was allen angehört und eins ist mit dem. Ich will hier also die Erforderniße eines Kunstwerkes, wie sie, nicht allein in Hinsicht der Wichtigkeit, sondern auch in anderer Hinsicht, wie sie ausgebildet werden sollen, aufeinander folgen, noch einmal hersetzen:

1. Unsere Ahnung von Gott; 2. die Empfindung unserer selbst im Zusammenhange mit dem Ganzen und aus diesen beiden; 3. die Religion und die Kunst; das ist unsere höchsten Empfindungen durch Worte, Töne oder Bilder auszudrücken; und da sucht die bildende Kunst zuerst:

4. Den Gegenstand, dann 5. die Komposition, 6. die Zeichnung, 7. die Farbengebung, 8. die Haltung, 9. das Kolorit, 10. den Ton.

Nach meiner Meinung kann schlechterdings kein Kunstwerk entstehen, wenn der Künstler nicht von diesen ersten Momenten ausgegangen ist, auch ist kein Kunstwerk anders ewig: denn die Ewigkeit eines Kunstwerkes ist doch nur der Zusammenhang mit der Seele des Künstlers, und durch den ist es ein Bild des ewigen Ursprungs seiner Seele. Ein Kunstwerk, was aus diesen ersten Momenten entspringt, und in seiner Vollendung auch nur die Komposition erreicht, ist mehr wert, als jede Künstelei, die bloß von der Komposition ohne das vorhergehende angefangen, und wenn sie auch bis zum Ton völlig durchgeführt ist, und es ist klar, daß ohne das erste die übrigen Teile bis zum Ton gewiß nicht in dem Zusammenhang und die Reinheit können gebracht werden. In dieser Folge kann also die Kunst nur wieder erstehen; hier aus dem innern Kern des Menschen muß sie entspringen, sonst bleibt sie Spielerei; hier entstand sie bei Raffael, Michelangelo, Buonarroti und Guido und mehreren. Nachher, sagt man, sei die Kunst gefallen; was ist das anders als daß der Geist entwichen war? — Annibale Carracci usw. fingen nur noch bei der Komposition an und Mengs bei der Zeichnung; unsere jetzt Lärm machenden Leute sind nur noch beim Ton.

Wenn ich jene Stufenfolge so ansehe, und sie anwende aufs Leben, und sehe so einen geputzten Herrn, der auch weiter nichts kann als Fransch parlieren und der sich doch im Schwung zu erhalten weiß, so fällt mir unwillkürlich ein: Der ist beim Ton ...

Und was soll nun herauskommen bei all dem Schnickschnack in Weimar, wo sie unklug durch die bloßen Zeichen etwas wieder hervorrufen wollen, was schon dagewesen? Ist denn das jemals wieder erstanden? Ich glaube schwerlich, daß so etwas Schönes wie der höchste Punkt der historischen Kunst war, wieder entstehen wird, bis alle verderblichen neueren Kunstwerke einmal zugrunde gegangen sind, es müßte denn auf einem ganz neuen Wege geschehen, und dieser liegt schon ziemlich klar da, und vielleicht käme bald die Zeit, wo eine recht schöne Kunst wieder erstehen könnte, das ist in der Landschaft. Wir können wohl sagen, daß es eigentlich noch keine rech-

ten Künstler darin gegeben hat, nur so hin und wieder einige und gerade in den neueren Zeiten, die den Geist der Kunst auch hierin geahnet haben. ... und ist es dann nicht wahr, daß es seit Raffael und Buonarroti keine eigentlichen Historienmaler mehr gegeben hat? selbst Raffaels Bild hier auf der Galerie (Sixtinische Madonna) neigt sich geradezu zur Landschaft, — freilich müssen wir hier unter Landschaft etwas ganz anderes verstehen.

— —

Zuerst bannten die Menschen die Elemente und die Naturkräfte in die menschliche Gestalt hinein, sie sahen nur immer im Menschen sich die Natur regen; das ist das eigentlich historische Fach, daß sie in der Historie selbst nur wieder jene mächtigen Kräfte sahen ... das größte Bild, was daraus entstand, war das jüngste Gericht; alle Felsen sind zur menschlichen Figur geworden, und die Bäume, Blumen und Gewässer stürzen zusammen.

Jetzt fällt der Sinn mehr auf das Gegenteil. Wie selbst die Philisophen dahin kommen, daß man alles nur aus sich selbst heraus imaginiert, so sehen wir oder sollen wir sehen in jeder Blume den lebendigen Geist, den der Mensch hineinlegt, und dadurch wird die Landschaft entstehen, denn alle Tiere und die Blumen sind nur halb da, sobald der Mensch nicht das Beste dabei tut; so bringt der Mensch seine eignen Gefühle den Gegenständen um sich her auf, und dadurch erlangt alles Bedeutung und Sprache ...

Die Freude, die wir an den Blumen haben, das ist noch ordentlich vom Paradiese her. So verbinden wir innerlich immer einen Sinn mit der Blume, also eine menschliche Gestalt, und das ist erst die rechte Blume, die wir mit unserer Freude meinen. Wenn wir so in der ganzen Natur nur unser Leben sehen, so ist es klar, daß dann erst die rechte Landschaft entstehen muß, als völlig entgegengesetzt der menschlichen oder historischen Komposition.

*

Ich will dir nächstens ein Bild beschreiben, das ich machen will, und woraus alle anderen, die ich jemals machen kann, entstehen müssen, denn darauf beruht alles, darin muß jede bekannte Blume und jeder Baum, die bedeutend und allgemein sind, ihre Würde und Vollendung erhalten ... Das Bild soll eine Quelle werden im weitesten Sinn des Wortes: auch die Quelle aller Bilder, die ich je machen werde, die Quelle der neuen Kunst, die ich meine, auch eine Quelle an und für sich. —

Es muß dir, und jedem auch, heimlich so sein, wenn du an einer Quelle oder einem Bach liegst, wo es recht stille umher ist, und es rieselt und rauscht nun über den Steinen und die Blasen zerspringen, und die munteren Töne, die so aus der Tiefe des Felsens und des Bornes kommen, als wenn sie sich nun lustig in die weite Welt wagen, jeder Ton kennt seine Blume und spielt um den Kelch und wiegt sich in den Ästen der Bäume, es muß einen so vorkommen, als wenn diese Steine die Finger der Nymphe wären, und sie spielte bloß mit dem Wasser und entlockte der Harfe diese muntern Töne. Die Blasen gleiten durch ihre Finger und es hüpfen muntere Kinder heraus, wenn sie zerspringen und gleiten in das Schilf hinab, und die Lilie steht im höchsten Licht, die Rose sieht von unten hinein in den Kelch und die weiße Lilie errötet von dem glühenden Kuß. Sieh, so freut sich die Welt des Lichts, das Gott ausgehen ließ, sie zu trösten. Recht in dem Mittelpunkt der Erde, da sitzt die arme Seele und sehnet sich zum Licht, wie wir uns hineinsehnen ...

Das Bild ist so: Die Nymphe liegt an der Quelle und spielt mit den Fingern im Wasser, und die Blasen werfen sich groß auf und die munteren Knaben sitzen in den Blasen und wollen heraus, und wie diese zerspringen, fliegen sie in die Blumen und Bäume; der Charakter der Jungen ist völlig übereinstimmend mit den Blumen, zu welchen sie gehören, so daß sie uns ordentlich körperlich den Begriff von den Blumen geben.

— —

Es ist ein schweres Unternehmen, und es wird, wenn auch alles weit unter Lebensgröße ist, denn bloß die Nymphe muß lebensgroß sein, immer ein großes Bild. Auf solche Weise lassen sich hernach durch Blumen gar herrliche Gedanken angeben, aber immer so, daß man die Jungen dabei macht, wie ich denn glaube, daß, solange ich lebe, es nicht möglich sein wird, die Blumen so zu verstehen. Auch muß man erst sehen, wie die Welt das aufzunehmen im stande ist. (1802)

An Daniel. Tischbeins Angst*) um mich begreife ich sehr wohl, und er hat darin gewiß recht; ich habe diese Angst selbst auch sehr gehabt, und sie wandelt mich bei manchen Gelegenheiten noch an; aber es gibt da doch ein gewisses Ende, wohin er mir nach seiner Arbeit, an dem Rahmen zu schließen, nicht gekommen zu sein scheint. Es ist nichts leichter und nichts gefährlicher, als sich in diesen Ideen und Phantasien so zu vertiefen und so zu verlieren, daß sie gar nie zu Ende kommen — aber gerade da sitzt das Große und Schöne davon. Ist es nicht natürlich, wenn man sich einer unbestimmten Phantasie hingibt, die gerade alles, was in der Welt existiert, in und außer dem Menschen, berühren, daß diese ihn so fortreißen, daß er nicht zu Ende kommt, bis ans Ende der Welt? und das ist sehr lange hin. Aber ein Kunstwerk soll ja aus diesem Unendlichen etwas für sich Herausgenommenes und Gerundetes sein... Es ist sehr notwendig, wenn man komponiert, es sei nun, was es wolle, daß einem die innerste Empfindung mit der äußeren Gestalt zugleich vor die Seele trete; ist es der Fall mit der zeugenden Kraft der Empfindung, so ist es auch so mit der schaffenden des Denkens und der Überlegung, sie muß zugleich die Tiefe und Breite verstehen und begrenzen: es ist das das erste Werk, wenn wir die Tiefe ergründet, daß wir dieselbe Breite dazu finden und davon muß hernach nicht wieder abgewichen werden. Auch habe ich dir schon einmal geschrieben, daß ich gewiß glaube, die strenge Regularität sei gerade bei den Kunstwerken, die recht aus der Imagination und der Mystik unserer Seele entspringen, ohne äußeren Stoff der Geschichte, am allernotwendigsten; und wer das nicht versteht, kann strenge genommen auch kein historisches Bild recht innerlich verstehen. (1803)

✿

Wenn ich bloß ein Kopist oder ein Mensch hätte werden wollen, der das Höchste in einer schönen Zusammensetzung von verschiedenen Figuren oder in Ausführung mit Farben usw. gesucht hätte, so wäre ich besser davon geblieben oder ginge noch zu einem bürgerlichen Leben zurück. Da ich es aber fühle, daß der Geist mit der Komposition den Wert dessen ausmachen muß, was ich zu erreichen suche, daß alles andre nur in Mitteln besteht, deren Erringung beständig überwunden werden muß, die aber ohne den Geist nichts gewähren als ein künstliches Handwerk, so sehe ich als Ziel eine Ausbildung meines Geistes und eine Verbindung mit den edelsten Geistern vor mir, die mir leicht die größeren Bequemlichkeiten des Lebens vergüten ...

✿

An den Vater. Ich schicke Ihnen hiermit zugleich die Skizze zu meinem Amorbilde, die ich nun, da ich dieses untermalt habe, nicht mehr brauche. Es soll mich wundern, was es auf der Ausstellung für einen Effekt machen wird. Komplimente habe ich zwar schon über die Skizze einige gehört, als: „daß ich recht ein denkender Künstler sei." Kurios! Ob es auch wohl Nichtdenkende dergleichen gibt? — Dann erfolgt auch mein Bildnis; wenn Ihnen dies besser gefällt als das kleine, welches Sie von mir haben, so schicken Sie jenes nach Pleetz, sonst dieses. Ich werde es noch öfter machen und mich besonders in dem nächsten für Hamburg ganz zeigen müssen, weil sie mich da heftig rezensiert und heruntergerissen haben, was ich nun nicht bündiger widerlegen kann als so. Es tut mir aber nichts, ich wollte nur mehr solche Rezensenten und näher bei. Man fühlt seine Kraft nicht besser, als wenn andere sie zunichte machen wollen, und ich will mich schon poussieren.

✿

An Böhndel. Du glaubst nicht, wie seltsame Ansichten von Kunst es gibt. So bin ich dermalen überzeugt, daß Rubens der abscheulichste Barbar in der Kunst gewesen ist, der je existiert

---

*) Wilhelm Tischbein war in Hamburg, als ihm Runges Zeichnungen: Triumph des Amor, Nachtigall, Weinrahmen gezeigt wurden, äußerst vergnügt, entzückt sogar darüber, zumal über die Kinderfiguren, die Rahmen, und Sinn und Geist in allem; er konnte in seiner gewöhnlichen Weise sich kaum satt daran sehen, dann fragte er, womit sich denn dieser Künstler hauptsächlich beschäftige? als ihm gesagt wurde: gerade mit diesen Sachen, seit einem Jahr, und ihm die Bedeutung näher gelegt wurde, war er sehr frappiert und wurde ordentlich angst: „Damit ein Jahr? ich weiß das nicht, ich weiß das nicht, ich muß ihn kennen lernen." Es war dies nach seiner eigenen Erklärung als Tadel gemeint: „Es ist am Ende Allegorie und Poesie, und auch das Beste in dieser Art ein Wort, und da geht das eigentliche Wort selbst ja doch weiter und sagt mehr."

hat. Der hat eigentlich, gerade weil er so entsetzlich viel Kraft gehabt und es ihm keiner nachtun kann, recht das böse Prinzip ausgesprochen und festgesetzt; es ist nicht die geringste Liebe für seine Werke in seinen Bildern zu spüren.

*

An seine Braut, aus Weimar. Wie ich gestern Abend abbrach und nebenan zu Voigts ging, traf ich Goethe auch dort, der zufällig hingekommen war. Er gefällt mir sehr, muß ich sagen; er kam mir gleich entgegen und fragte, was ich mache und arbeite. — Wir haben so die Präludia miteinander gemacht; ich schien ihm doch zu gefallen. Er wollte es einigemal versuchen, mich durch derbe Anrede und sein starkes Ansehen aus dem Zusammenhang zu bringen; ich blieb aber darin und werde es, will's Gott! auch bleiben: ich habe ihn ebenso wieder grade angesehen und das, was ich meine, ihm so unverhohlen gesagt, daß er wohl sah, wie sehr es mein Ernst und mein ist; nicht von mir selbst mein, sondern von Gott, dem alle Dinge sind ... Er ist ein starker und hartnäckiger Mann, gegen den ich wie ein Kind stehe, das ohne Waffen ist, und doch fürchte ich mich nicht, auf welcher Seite er stehe, ob neben mir oder gegen mich.



Nach einem Scherenschnitt von Gerda v. Minckwitz

Die farbigen Reproduktionen sind ausgeführt in der Graphischen Kunstanstalt von Kirstein & Co. in Leipzig
Druck der Farbentafeln von Förster & Borries, Zwickau — des Textes von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

9. Achille Cesbron (1850—1915), Päonien

(Verlagsnummer 7007)

Achille Cesbron war ein Blumenspezialist, der sich in Paris einer hohen Schätzung zu seiner Zeit erfreut hat, in Deutschland aber bisher wenig bekannt geworden ist. Durch öffentliche Ehrungen vielfach ausgezeichnet, hat er seit 1871 regelmäßig den Pariser offiziellen Salon beschickt, und zwar fast ausschließlich mit Blumenstücken, deren prangendes Kolorit und festlicher Charakter seiner Kunst frühzeitig Freunde erworben haben. Eine ganze Reihe seiner Arbeiten ging in französischen Staatsbesitz über, andere wurden für öffentliche Museen erworben, so beispielsweise für Angers, Arras, Mülhausen i. E. und das Pariser Musée des Arts décoratifs. Unser Päonien-Strauß, der in allen farbigen Nuancen vom zartesten Rosa bis zum tiefsten Purpurrot schillert, stellt nicht nur die geschmackvolle Palette und den dekorativen Schmiß dieses Meisters der Blumenmalerei in das hellste Licht, sondern zeigt auch, wenn man den Einzelheiten der Form nachgeht, ein wie tiefes Verständnis für den Organismus der Blume, für das Gewachsene ihrer Form Cesbron besitzt. Das Quellende, Drängende, was einem üppig aufgeblühten Pfingstrosenstrauß und seinen leuchtend roten Blüten sein charakteristisches Gepräge gibt, ist hier prachtvoll zum Ausdruck gebracht. Dieses fast wissenschaftlich zu nennende Verhältnis, das Cesbron, ohne an künstlerischer Wärme dadurch einzubüßen, seinem Objekt gegenüber einnimmt, befähigte ihn in hervorragendem Maße zum Begründer der Académie des Arts de la fleur et de la plante, die unter seiner Leitung eine Reihe äußerst tüchtiger Blumenmaler herangezogen hat.

H. Vollmer


Achille Cesbron

10. Wilhelm Leibl

(1844—1900)

Pastellbild der Gräfin Treuberg

Hamburg, Kunsthalle

(Verlagsnummer 8169)

Im Jahre 1877 bekam Wilhelm Leibl, der sich damals in Schondorf am Ammersee aufhielt, den Auftrag, die Gräfin Treuberg auf Schloß Holzen zu porträtieren. Der Künstler folgte diesem Rufe und hielt sich etwa drei Monate in dem Schlosse auf, wo er sich offenbar sehr wohlgefühlt hat. Am 2. Juli 1877 schreibt Leibl an seine Mutter: „Ich führe dahier gar kein so übles Leben, das mit Essen und Trinken, Malen, Spazierfahren, Jägern usw. abwechselt. Auch werde ich aufs Aufmerksamste bedient und sucht man allen meinen Wünschen nachzukommen, wogegen ich mich aber auch bemühe, mein Benehmen allmählich solchen Kreisen anzupassen, was mir aber doch wohl nie so ganz gelingen dürfte; gleichviel, mancher, der mich ganz zu kennen glaubt, würde vielleicht erstaunen, wenn er mich in einem ganz respektablen Anzuge, mit feinen Manschetten, meine Verbeugungen und verbindlich freundlichen Grimassen sehen und die höfliche Anrede ‚Herr Graf', ‚Frau Gräfin' hören könnte; besonders solche, die mich vom Lande her kennen und gewohnt sind, mich auf Schlappschuhen oder gar barfuß, bekleidet mit alten Hosen und einer Bluse, die noch von Paris herstammt, einherwandeln zu sehen. Wirklich, wenn ich manchmal in der Frühe aufwache und der Bediente bringt das Frühstück oder holt die Kleider zum Putzen und sagt z. B. respektvoll: Herr Graf lassen sagen, es sei schon angespannt, oder, Frau Gräfin wird um 9 Uhr sitzen, wenn gefällig, so kommt mir dies manchmal wie ein Traum vor." Über das Bildnis äußert sich der Künstler so: „Ich wünsche nur, daß mir das Porträt der Gräfin gut gelinge, was aber sehr viel Arbeit kostet, und ungemein schwierig ist, denn Damen sind immer etwas eitel und kann es ihnen ja ein Spiegel selten recht machen." Übrigens sprechen sich Graf und Gräfin immer mit der größten Anerkennung aus. Das Temperabild, von dem hier die Rede ist, hat Leibl leider unvollendet gelassen und die Gräfin nochmals porträtiert: stehend, im gestreiften Kleid als Kniestück mit übereinandergelegten Händen. Das hier wiedergegebene Werk ist aber das lebendigere und wäre dem späteren vorzuziehen. Es hat seinen Weg in die Hamburger Kunsthalle gefunden.



N. C. D. Friedrich

(1774—1840)

Sonnenaufgang bei Neubrandenburg

Hamburg, Kunsthalle

(Verlagsnummer 8168)

Der aus Greifswald stammende Maler C. D. Friedrich ist ein ganz selbständiger Entdecker und Pfadfinder auf dem Gebiete der Malerei. In den Lebenserinnerungen seines Freundes Carl Gustav Carus, der berufsmäßig Arzt, aus Neigung aber Maler war, wird uns ein literarisches Bildnis Friedrichs überliefert, das ihn und seine Eigentümlichkeit lebendig widerspiegelt. Es heißt da (Bd. I, S. 255 der Lebenserinnerungen, Leipzig 1865): Gebürtig vom Strande der Ostsee, eine recht scharf gezeichnete norddeutsche Natur mit blondem Haar und Backenbart, einem bedeutenden Kopfbau und von hagerem, starkknochigen Körper, trug er einen eigenen melancholischen Ausdruck in seinem meist bleichen Gesicht, dessen blaues Augenpaar so tief unter dem stark vorspringenden Orbitalrande und buschigen, ebenfalls blonden Augenbrauen verborgen lag, daß darin schon der Blick des die Lichtwirkung im höchsten Grade konzentrierenden Malers sehr charakteristisch sich erklärt fand . . . Seine ersten Studien hatte er auf der Akademie in Kopenhagen gemacht, und im Jahre 1795 kam er nach Dresden, wo er 1817 zum Mitgliede der Akademie und später zum Professor der Landschaftsmalerei erwählt wurde. In Dresden hatte er sich stets sehr abgesondert gehalten, an keinen der damaligen Professoren sich angeschlossen und so allmählich einen eigenen, tiefpoetischen, doch oft auch etwas finsteren und schroffen Stil der Landschaft sich ausgebildet . . . Die Dämmerung war sein Element; früh im ersten Morgenlicht ein einsamer Spaziergang und ebenso ein zweiter abends bei oder nach Sonnenuntergang, wobei er indes die Begleitung eines Freundes gern sah: das waren seine einzigen Zerstreuungen . . . Ein Bild soll nicht erfunden, sondern empfunden sein, war sein Grundsatz, und man darf sagen, alle seine Bilder sind auf diese Weise entstanden. Sehr lehrreich für mich war das entschiedene Gefühl für reine Konzentration des Lichts, welches seine Werke auszeichnete. Er sagte mir einmal: ein Traum habe ihm zuerst darüber die rechte Erkenntnis gegeben, und er hielt diese Erkenntnis, welcher von Künstlern selten die ganz gebührende Rechnung getragen wird, sehr fest. Von Carus rührt auch die Mitteilung einer sehr bezeichnenden Bemerkung des französischen Bildhauers David d'Angers her, der, als er Bilder Friedrichs sah, betroffen ausrief: Voilà un homme, qui a découvert la tragédie du paysage! Friedrichs Leben war eine Tragödie; er war zeitlebens rechtschaffen und gerade, litt innerlich viel und starb im Elend.



12. Franz von Stuck (geb. 1863), Salome

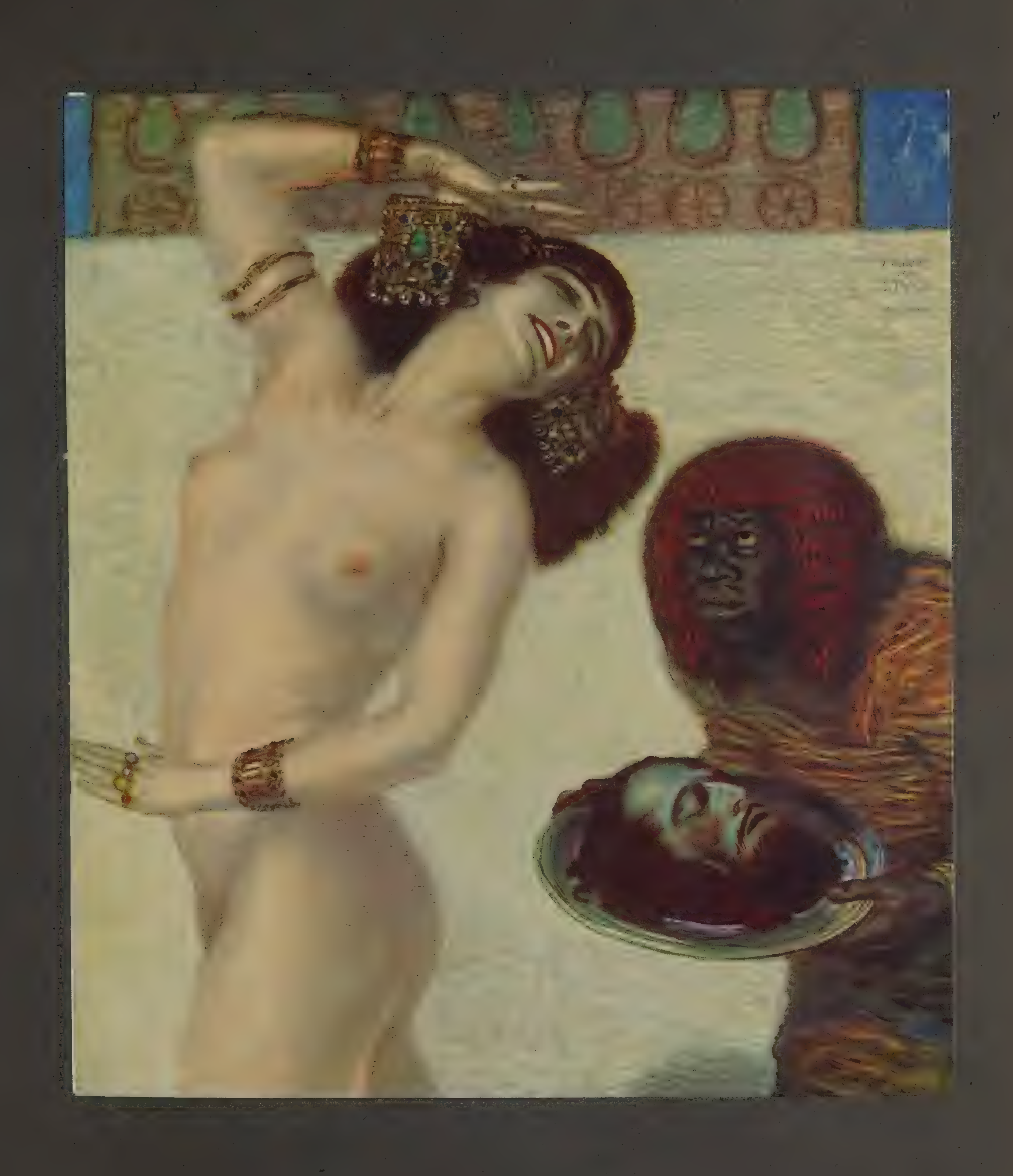
Darmstadt, Landesmuseum

(Verlagsnummer 7010)

Der am 23. Februar 1863 zu Tettenweis in Niederbayern geborene Künstler Franz Stuck (er wurde später geadelt) hat sich als eine der stärksten artistischen Mächte Münchens erwiesen. Er bekundete von vornherein eine ungewöhnliche Ursprünglichkeit und im Laufe seiner Entwickelung eine seltene Vielseitigkeit der Begabung. Er begann als Kunstgewerbler mit Karten und Vignetten, Monatsbildern, dekorativen Entwürfen (für Gerlachs Allegorien und Embleme) und wußte allen seinen Erfindungen den Stempel seines Geistes aufzuprägen; besonders fiel die Genauigkeit, Sicherheit und Reinheit der Zeichnung auf. Erwies er sich hier schon als ein hervorragender Meister der Zeichnung, so zeigten alsbald seine ersten malerischen Leistungen eine ausgesprochene Selbständigkeit der Farbenempfindung, die zwar Anklänge an große Vorbilder verriet, aber diese Keime so zur Reife brachte, daß der Künstler sich auch hier als gestaltungskräftig und frei schaltend zeigte. Nicht minder anziehend waren auch des Künstlers Darbietungen auf plastischem Gebiet, und als Baumeister eines eigenen Hauses zeigte er eine neue Seite seiner Begabung, ein Raumgefühl und eine Beherrschung der dekorativen Elemente, die seine Villa zu einer Sehenswürdigkeit Münchens gemacht haben.

Die im Darmstädter Landesmuseum aufbewahrte Salome gelangte im Jahre 1910 als Geschenk an die genannte Sammlung und läßt die besonderen Eigenschaften des Zeichners und Malers Stuck leicht erkennen. Diese schmiegsame Schlange, die im Triumphe über ihre männermordende Schönheit einhertänzelt, ist völlig verschieden von den landläufigen Theaterfiguren; die Raumverteilung und Linienführung, die Feinheit der koloristischen Gegensätze bekunden einen auserlesenen, durch Fleiß, Selbsterziehung und Originalität gleicherweise veredelten und hochentwickelten künstlerischen Sinn.

Sn.



14. Giorgione (1478—1510), Judith

St. Petersburg, Eremitage

(Verlagsnummer 1749)

Der etwa 1478 entweder in Castelfranco oder in Vedelago bei Treviso geborene Giorgio, der den Namen Giorgione, d. h. der große Georg, in der Kunstgeschichte trägt, ist nach Vasari von niedriger Herkunft, nach Ridolfi (1048) aus dem Geschlecht der Barbarelli entsprossen; ob das Geheimnis seiner Geburt nur von der Familie Barbarelli lange gehütet und erst spät gelüftet worden ist — oder ob das Vorkommen seines Namens in einer Grabinschrift, die sich auf die Barbarelli bezieht, mißdeutet worden ist, läßt sich heute schwerlich mehr feststellen. Das Bild der Judith in Petersburg wird von den meisten Kennern als ein echter Giorgione angesehen; wirklich beglaubigte Bilder gibt es kaum ein Dutzend, doch ist das Feuer, das dieses Bild ausstrahlt, und der Typus der Gestalt unbestrittenen Werken des Meisters (Dresdener Venus) so verwandt, daß man sich hier auf das Stilgefühl der kundigen Betrachter verlassen kann. Ursprünglich war das Bild viel breiter, links und rechts ist je ein Streifen, die zusammen etwa die Hälfte der jetzigen Breite ausmachen, leider weggeschnitten. Tizian und Giorgione sind zwei Dioskuren der venezianischen Malerei, beide aus der Schule des Giovanni Bellini, der aus der plastischen Formenstrenge des Mantegna zum freien, süßen Wohllaut der Hochrenaissance emporstieg. Hier setzen Tizian und Giorgione ein; der letztere liebt, statt der herkömmlichen Kirchenbilder, Phantasieschöpfungen und wirkt, wohl noch stärker als der um ein Jahr ältere Tizian, bestimmend und fast dämonisch auf seine Zeitgenossen ein. „Die venezianische Malerei von 1505 an bis 1520 (ungefähr) ist wesentlich durch Giorgione bestimmt,“ sagt G. Gronau (Thiemes Künstlerlexikon XIV, 89). Vasari, der viel Notizen über seine Zeit- und Kunstgenossen sammelte, erzählt einige Anekdoten, die das feurige Temperament des früh gestorbenen jungen Meisters kennzeichnen. Giorgione wurde im Oktober 1510 von der Pest, etwa zweiunddreißigjährig, hinweggerafft. Sn.



15. Rembrandt

(1606—1669)

Simsons Hochzeit

Dresden, Staatsgalerie

(Verlagsnummer 1740)

Das Bild, welches Simsons Hochzeit darstellt, stammt aus dem Jahre 1638, ist also von dem zweiunddreißigjährigen Meister gemalt. Das lange Lockenhaar, das wie eine Löwenmähne auf die Schultern der Hauptperson herabwallt, gibt hinlänglich den Simson zu erkennen; seine burschikose Haltung, sein Lächeln, das Mutwillen und Schelmkniffe vortrefflich ausdrückt, besagen vollends, daß wir uns bei einem lustigen Gelage befinden, wo jeder nach Belieben scherzt und herzt, und der Schrift zufolge „machte Simson eine Hochzeit, wie sie Jünglinge zu tun pflegen." Rembrandt hat zu seiner Darstellung den Augenblick gewählt, wo Simson sein Rätsel aufgibt: er spricht zu den Musikanten und einigen Gästen, die um ihn herstehen, und worunter er sich, Rembrandt, selbst angebracht hat in seinem gewöhnlichen Malerbarett, neben einem Manne, der eine Federmütze trägt und leibhaftig aussieht, wie ein schottischer Hochländer. Die übrigen Mitgenossen des Mahles, männlichen und weiblichen Geschlechts, liegen, nach orientalischem Landesgebrauch, auf Ruhebetten und nehmen sich, nach der holländischen Sitte des 17. Jahrhunderts, allerlei Freiheiten heraus. Sehr galant und kunstvoll ist das größte Licht auf dem Antlitze der schönen Philisterin gesammelt, die im Glanze des Brautschmuckes neben Simson prangt.



16. Goyen (1596—1656), Weidelandschaft

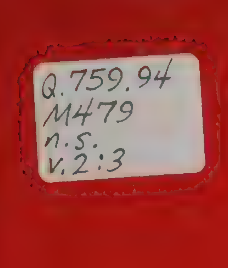
Braunschweig, Landesmuseum

(Verlagsnummer 1727)

Jan van Goyen aus Leyden ist der früheste holländische Landschafter, den wir mit modernem Gefühl genießen können, ein echter Künstler voller Empfindung für die Natur seines Heimatlandes und von einer feinen Technik, deren Entwicklung sich bei der großen Menge seiner erhaltenen Bilder lückenlos verfolgen läßt. Es ist ihm im Leben nicht zu gut gegangen, weil sein ungeschminktes Naturbild den Zeitgenossen als etwas Niedriges erschien, und sein Tulpenhandel ernährte ihn besser, als seine feinen, fleißig ausgeführten Bilder. Erst die neuere Zeit ist ihm gerecht geworden. Sein Gebiet ist die Flachlandschaft mit welligem Terrain, ohne viel Bäume — im Gegensatz zu Ruisdael — das Wasser und der Himmel; die Figuren, die er übrigens selbst in seine Bilder zu setzen pflegte, sind nur Staffage, aber oftmals fein und besonders. — Das Braunschweiger Museum besitzt von ihm außer einer ganz frühen „Dorfansicht mit durchziehendem Kriegsvolk" von 1623, verhältnismäßig derb gemalt und buntwirkenden Lokalfarben, diese unsere „Weidelandschaft" aus seiner mittleren Zeit (1635). Es ist eine einfache Terrainansicht mit diagonal ansteigendem Profil und ein Wolkenhimmel, der, wie häufig bei Goyen, den größten Teil des Bildes einnimmt. Die breite Form der Tafel ist bei diesen Bildern beinahe die Regel. Die Figuren sind tüchtig, aber nicht bedeutend. Was man Stimmung nennt, fehlt hier so gut wie ganz. Die erreicht Goyen auf seiner dritten Stufe, seit 1640, im hohen Maße, wenn er Wasserspiegel und Sonnenschein malt, wo dann die Lokalfarben in eine immer köstlichere Tönung übergehen und alle Einzelheiten sich seiner meisterhaften Licht- und Luftdarstellung unterordnen, die unser Auge entzückt und keinen Vergleich zu scheuen braucht.







Meister der Farbe

Neue Folge 1922

Heft 3

Verlag von E. A. Seemann
Leipzig

Jährlich sechs Hefte

Meister der Farbe

Neue Folge / II. Jahrgang 1922 / Drittes Heft

Heinrich Heines Kunstkritik

Eine der merkwürdigsten Seiten des vielgenannten Dichters des Buches der Lieder ist die Fähigkeit, sich mit der Musik und der bildenden Kunst auf eine Weise auseinanderzusetzen, die heute noch überrascht. Es zeigt sich bei ihm eine Kraft der Einfühlung, die bei einer Charakteristik des Mannes gewöhnlich übergangen wird, weil das, was er in dieser Beziehung zutage gefördert hat, Gelegenheitsarbeit von geringerem Umfang war. Da die Heineschen Prosaschriften, mit Ausnahme der Reisebilder, heute von der sogenannten guten Gesellschaft kaum noch gelesen werden, lohnt es sich, einmal in jene Tiefe oder, wenn man will, Untiefe hinabzutauchen, um die versenkten Gedanken ans Licht zu ziehen. Es lohnt sich deshalb, weil der Dichter, der seine Kunstberichte aus Paris improvisierend aufs Papier wirft, unvermutet sich grundsätzlich über die Kunst so ausspricht, daß man seine Worte heute noch jedem Kunstschreiber ins Stammbuch setzen könnte.

Im Mai des Jahres 1831 kam Heine zum ersten Male nach Paris und schrieb im September einen Aufsatz über französische Maler, nachdem er den Louvre und den Salon durchpilgert hatte. Er hat dann 1833 und 1843 nochmals im gleichen Sinne die Feder ergriffen. Natürlich ist seine schillernde Prosa durchsetzt von Zeitreflexen und geistreichen Anspielungen auf Ereignisse der damaligen Gegenwart. Aber es ist ein Vergnügen, zu sehen, wie scharf und fein dieser Mann beobachtet und wie bestimmt und eindringlich er zu schildern weiß. Ein Beispiel für viele. Im Salon von 1831 war auch ein Bild des Orientmalers Decamps ausgestellt, das Julius Meyer, der Geschichtsschreiber der französischen Malerei des 19. Jahrhunderts, so beschreibt: Ein wohlbeleibter Pascha mit riesigem Turban auf galoppierendem Pferd in einer stillen Straße von Smyrna, begleitet von einigen nebenherlaufenden mageren und zerlumpten Zeybecks (türkischen Soldaten), Szenen also der gewöhnlichsten Art, aus dem niedersten Leben gegriffen, in der verbrauchten und mitgenommenen Erscheinung einer armseligen Wirklichkeit; aber das alles in dem Schimmer glühenden Sonnenlichtes oder in das Dunkel warmer heimlich leuchtender Schatten getaucht und so in den Reiz des Malerischen erhoben.

Damit vergleiche man nun die Heinesche Beschreibung: „In diesem Gemälde erblicken wir den großen Hadji-Bei, Oberhaupt der Polizei zu Smyrna, der mit seinen Myomidonen durch diese Stadt die Runde macht. Er sitzt schwammbauchig hoch zu Roß, in aller Majestät seiner Insolenz, ein beleidigend arrogantes, unwissend stockfinsteres Gesicht, das von einem weißen Turban überschildet wird; in den Händen hält er das Zepter des absoluten Bastonadentums, und neben ihm, zu Fuß, laufen neun getreue Vollstrecker seines Willens quand-même, hastige Kreaturen, mit kurzen mageren Beinen und fast tierischen Gesichtern, katzenhaft, ziegenböcklich, äffisch, ja eins derselben bildet ein Mosaik von Hundeschnauze, Schweinsaugen, Eselsohren, Kalbslächeln und Hasenangst. In den Händen tragen sie nachlässig Waffen, Piken, Flinten, den Kolben nach oben, auch Werkzeuge der Gerechtigkeitspflege, nämlich einen Spieß und ein

Bündel Bambusstöcke. Da die Häuser, an denen der Zug vorbeikommt, kalkweiß sind und der Boden lehmig gelb ist, so macht es fast den Effekt eines chinesischen Schattenspiels, wenn man die dunklen, putzigen Figuren längs dem hellen Hintergrund und über einen hellen Vorgrund dahineilen sieht. Es ist lichte Abenddämmerung, und die seltsamen Schatten der mageren Menschen und Pferdebeine verstärken die barock-magische Wirkung. Auch rennen die Kerls mit so drolligen Kapriolen, mit so unerhörten Sprüngen, auch das Pferd wirft seine Beine so närrisch geschwinde, daß es halb auf dem Bauch zu kriechen und halb zu fliegen scheint, — und das alles haben einige hiesige Kritiker am meisten getadelt und als Unnatürlichkeit und Karikatur verworfen."

Die Entdeckung des Orients als malerische Fundgrube war damals etwas Ungewohntes, und Julius Meyer bemerkt denn auch, daß diesen Werken von überraschender Neuheit die romantische Jugend von damals zujubelte. Zudem, fährt er fort, hatte jene Kunst noch von zwei anderen Seiten einen eigenen Reiz: sie schloß das farbenvolle, märchenhafte Morgenland einem Geschlecht auf, das im Bewußtsein seiner eigenen Farblosigkeit und Nüchternheit nur um so empfänglicher war für die aus der Ferne herbeigeholten Reste eines malerischen Daseins; sie verstand er andererseits, die kümmerliche Realität, die er darstellte, komisch zu fassen, und so den Beschauer von ihrem Druck zu befreien ...

Gegen die Kunstrichter, die diese damals unerhört naturwahren Darstellungen verurteilten, wendet sich nun Heine mit aller Schärfe seines Geistes. Auch Frankreich, hebt er an, hat seine stehenden Kunstrezensenten, die nach allen vorgefaßten Regeln jedes neue Werk bekriteln, seine Oberkenner, die in den Ateliers herumschnüffeln und Beifall lächeln, wenn man ihre Marotte kitzelt, und diese haben nicht ermangelt, über Decamps' Bild ihr Urteil zu fällen. Ein Herr Joel, der über jede Ausstellung eine Broschüre ediert, hat sogar nachträglich im Figaro jenes Bild zu schmähen gesucht, und er meint die Freunde desselben zu persiflieren, wenn er scheinbar demütigst gesteht, „er sei nur ein Mensch, der nach Verstandesbegriffen urteile, und sein armer Verstand könne in dem Decampsschen Bilde nicht das große Meisterwerk sehen, das von jenen Überschwänglichen, die nicht bloß mit dem Verstande erkennen, darin erblickt wird." Heine fährt fort: „Der arme Schelm mit seinem armen Verstande! er weiß nicht, wie richtig er sich selbst gerichtet!" Dem armen Verstande gebührt wirklich niemals die erste Stimme, wenn über Kunstwerke geurteilt wird, ebensowenig als er bei der Schöpfung derselben jemals die erste Rolle gespielt hat. Die Idee des Kunstwerks steigt aus dem Gemüte, und dieses verlangt bei der Phantasie die verwirklichende Hilfe. Die Phantasie wirft ihm dann alle ihre Blumen entgegen, verschüttet fast die Idee, und würde sie eher töten als beleben, wenn nicht der Verstand heranhinkte und die überflüssigen Blumen beiseite schöbe, oder mit seiner blanken Gartenschere abmähte. Der Verstand übt nur Ordnung, sozusagen: die Polizei im Reiche der Kunst. Der große Irrtum besteht immer darin, daß der Kritiker die Frage aufwirft: Was soll der Künstler? Viel richtiger wäre die Frage: Was will der Künstler? Oder gar: Was muß der Künstler? Die Frage: Was soll der Künstler? entstand durch jene Kunstphilosophen, die, ohne eigene Poesie, sich Merkmale der verschiedenen Kunstwerke abstrahierten, nach dem Vorhandenen eine Norm für alles Zukünftige feststellten, und Gattungen schieden, und Definitionen und Regeln ersannen. Sie wußten nicht, daß alle solche Abstraktionen nur allenfalls zur Beurteilung des Nachahmervolks nützlich sind, daß aber jeder Originalkünstler und gar jedes neue Kunstgenie nach seiner eigenen mitgebrachten Ästhetik beurteilt werden muß ... Jeder Genius muß studiert und nach dem beurteilt werden, was er selbst will. Hier gilt nur die Beantwortung der Fragen: Hat er die Mittel, seine Idee auszuführen? Hat er die richtigen Mittel angewendet? Hier ist fester Boden. Wir modeln nicht mehr an der fremden Erscheinung nach unseren subjektiven Wünschen, sondern wir verständigen uns über die gottgegebenen Mittel, die dem Künstler zu Gebote stehen bei Veranschaulichung seiner Idee. In den rezitierenden Künsten bestehen diese Mittel in Tönen und Worten. In den darstellenden Künsten bestehen sie in Farben und Formen. Töne und Worte, Farben und Formen, das Erscheinende überhaupt, sind jedoch nur Symbole der Idee, Symbole, die in dem Gemüte des Künstlers aufsteigen, wenn es der heilige Weltgeist bewegt, seine Kunstwerke sind nur Symbole, wodurch er andern Gemütern seine eigenen Ideen mitteilt.

Wer mit den wenigsten und einfachsten Symbolen das Meiste und Bedeutendste ausspricht, der ist der größte Künstler.

Es dünkt mir aber des höchsten Preises wert, wenn die Symbole, womit der Künstler seine Idee ausspricht, abgesehen von ihrer inneren Bedeutsamkeit, noch außerdem an und für sich die Sinne erfreuen, wie Blumen eines Selams*), die, abgesehen von ihrer geheimen Bedeutung, auch an und für sich blühend und lieblich sind und verbunden zu einem schönen Strauße. Ist aber solche Zusammenstimmung immer möglich? Ist der Künstler so ganz willensfrei bei der Wahl und Verbindung seiner geheimnisvollen Blumen? Oder wählt und verbindet er nur, was er muß? Ich bejahe diese Frage einer mystischen Unfreiheit. Der Künstler gleicht jener schlafwandelnden Prinzessin, die des Nachts in den Gärten von Bagdad mit tiefer Liebesweisheit die sonderbarsten Blumen pflückte und zu einem Selam verband, dessen Bedeutung sie gar nicht mehr wußte, als sie erwachte. Da saß sie nun des Morgens in ihrem Harem und betrachtete den nächtlichen Strauß und sann darüber nach, wie über einen vergessenen Traum, und schickte ihn endlich dem geliebten Kalifen. Der feiste Eunuch, der ihn überbrachte, ergötzte sich sehr an den hübschen Blumen, ohne ihre Bedeutung zu ahnen. Harun Alraschid aber, der Beherrscher der Gläubigen, der Nachfolger des Propheten, der Besitzer des Salomonischen Ringes, dieser erkannte gleich den Sinn des schönen Straußes, sein Herz jauchzte vor Freude, und er küßte jede Blume, und er lachte, daß ihm die Tränen herabliefen in den langen Bart.

Ich bin kein Nachfolger des Propheten, besitze auch nicht den Ring Salomonis und habe auch keinen langen Bart, aber ich darf dennoch behaupten, daß ich den schönen Selam, den uns Decamps aus dem Morgenlande mitgebracht, noch immer besser verstehe, als alle Eunuchen mitsamt ihrem Kislar-Aga, dem großen Oberkenner, dem vermittelnden Zwischenläufer im Harem der Kunst. Das Geschwätze solcher verschnittenen Kennerschaft wird mir nachgerade unerträglich, besonders die herkömmlichen Redensarten und der wohlgemeinte gute Rat für junge Künstler, und gar das leidige Verweisen auf die Natur und wieder die liebe Natur.

In der Kunst bin ich Supernaturalist. Ich glaube, daß der Künstler nicht alle seine Typen in der Natur auffinden kann, sondern daß ihm die bedeutendsten Typen als eingeborene Symbolik eingeborener Ideen gleichsam in der Seele geoffenbart werden. Ein neuerer Ästhetiker, welcher „italienische Forschungen" geschrieben (es ist Fr. von Rumohr), hat das alte Prinzip von der Nachahmung der Natur wieder mundgerecht zu machen gesucht, indem er behauptete: „Der bildende Künstler müsse alle seine Typen in der Natur finden." Dieser Ästhetiker hat, indem er solchen obersten Grundsatz für die bildenden Künste aufstellte, an eine der ursprünglichsten dieser Künste gar nicht gedacht, nämlich an die Architektur, deren Typen man jetzt in Waldlauben und Felsengrotten nachträglich hineingefabelt, die man aber gewiß dort nicht zuerst gefunden hat. Sie lagen nicht in der äußeren Natur, sondern in der menschlichen Seele.

Wenn man das heute liest, ohne den Autor zu kennen, der doch vor nahezu hundert Jahren schrieb, könnte man meinen, es sei aus einer Verteidigungsrede der neuesten Phase unserer Malerei, die sich von der Nachahmung der Natur abwendet und deren Baugesetze beiseite schiebt oder verachtet. Heine hätte sich ebensogut auf die Musik beziehen können, die keine Vorbilder in der Natur hat; ja er konnte auf die klar vor Augen liegende Entwickelung der Tragödie hinweisen, die von der Natur nur Motive erborgt, aber keine Ideen. Es würde auch nichts helfen, mit Dürers Autorität oder Lionardos Ausspruch zu operieren, welcher sagt, daß der Künstler von der Natur lernen sollte, nicht von den Kunstwerken, weil er sonst nicht ein Sohn, sondern ein Enkel der Natur heißen müsse. Was Heine meint, wird durch solche Argumente nicht widerlegt. Denn alle Abschriften der Natur, die der Künstler nimmt, sind nur Baumaterial; und so gewiß ein Haufen Steine kein Haus darstellen, so gewiß geknipste Momentaufnahmen kein Kunstwerk oder phonographierte Reden noch kein Drama abgeben, so gewiß sind Studien nach der Natur noch keine Kunstwerke. Denn die Wirklichkeit können wir ja heute viel genauer und treuer festhalten, als es die menschliche Hand vermag; das Kunstwerk entsteht aber nur durch

*) Selam, d. h. Blumengruß.

Kunstwillen, durch Befreiung vom Zufall durch innere Einheit, wie Gottfried Keller einst so schön und treffend im Prolog zur Schillerfeier 1859 gesagt hat. Die wahre Schönheit, wie wir sie brauchen, verkündet er, ist die,

Die das Gewordene als edles Spiel verklärt,
Das seelenstärkend neuem Werden ruft,
Daß Dichtung sich und kräftge Wirklichkeit
In reger Gegenspieglung so durchdringen.

Auch andere Äußerungen Heines klingen so, als seien sie auf die gegenwärtige Zeit gemünzt.

„Mit Recht klagen die Künstler in dieser Zeit der Zwietracht, der allgemeinen Befehdung. Man sagt, die Malerei bedürfe des friedlichen Ölbaums in jeder Hinsicht. Die Herzen, die ängstlich lauschen, ob nicht die Kriegstrompete erklingt, haben gewiß nicht die gehörige Aufmerksamkeit für die süße Musik. Die Oper wird mit tauben Ohren angehört. Das Ballett sogar wird nur teilnahmslos angeglotzt. Und daran ist die verdammte Julirevolution schuld — seufzen die Künstler und sie verwünschen die Freiheit und die leidige Politik, die alles verschlingt, so daß von ihnen gar nicht mehr die Rede ist."

„Die jetzige Kunst wird zugrunde gehen, weil ihr Prinzip noch im abgelebten alten Regime, in der heiligen römischen Reichsvergangenheit wurzelt. Deshalb, wie alle welken Überreste dieser Vergangenheit, steht sie im unerquicklichsten Widerspruch, und nicht die Zeitbewegung selbst ist der Kunst so schädlich; im Gegenteil, diese Zeitbewegung müßte ihr sogar gedeihlich werden, wie einst in Athen und Florenz, wo eben in den wildesten Kriegs- und Parteistürmen die Kunst ihre herrlichsten Blüten entfaltete. Freilich, jene griechischen und florentinischen Künstler führten kein egoistisch isoliertes Kunstleben, [die] die müßig dichtende Seele hermetisch verschlossen gegen die großen Schmerzen und Freuden der Zeit, im Gegenteil, ihre Werke waren nur das träumende Spiegelbild ihrer Zeit, und sie selbst waren ganze Männer, deren Persönlichkeit ebenso gewaltig wie ihre bildende Kraft; Phidias und Michel Angelo waren Männer aus einem Stück wie ihre Bildwerke, und wie diese zu ihren griechischen und katholischen Tempeln paßten, so standen jene Künstler in heiliger Harmonie mit ihrer Umgebung; sie trennten nicht ihre Kunst von der Politik des Tages, sie arbeiteten nicht mit kümmerlicher Privatbegeisterung, die sich leicht in jeden beliebigen Stoff hineinlügt: Äschylus hat die Perser mit derselben Wahrheit gedichtet, womit er zu Marathon gegen sie gefochten, und Dante schrieb seine Komödie nicht als stehender Kommissionsdichter, sondern als flüchtiger Guelfe, und in Verbannung und Kriegsnot klagte er nicht über den Untergang seines Talentes, sondern über den Untergang der Freiheit."

Die farbigen Reproduktionen sind ausgeführt in der Graphischen Kunstanstalt von Kirstein & Co. in Leipzig
Druck der Farbentafeln von Förster & Borries, Zwickau — des Textes von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

18. Hans Thoma (geb. 1839), Puttenwolke

Leipzig, Museum der bildenden Künste

(Verlagsnummer 8181)

„Das Beste, was wir von einem Künstler wissen, erfahren wir gewöhnlich aus seinem eigenen Munde," hat einst Goethe gesagt, und bei Hans Thoma haben wir die Bestätigung dafür köstlich in Händen. Wir verdanken ihm eine Reihe Erinnerungsblätter, die unter dem Titel „Im Herbste des Lebens" zu einem prächtigen Kranze gewunden sind. Der Meister hat das Werk seinem Enkelkinde, dem freundlichen Blümlein Blaue, dem in seinem zweiten Lebensjahre stehenden lieben Elisabethlein, gewidmet. Daß Thoma ein Kinderfreund ist, erkennen wir an vielen seiner Bilder und auch an der 1879 gemalten Volksversammlung, wo eine Masse lieblicher Köpfchen in paradiesischer Unschuld zusammengeführt sind. Der beste Text zu diesem Bilde, auf dem die Liebe zu den kleinen Menschlein sichtbarlich herausblickt, bietet ein an sich unbedeutendes Erlebnis, das der Malerpoet auf Seite 118 seines Lebensbuches erzählt. Man sieht da unmittelbar in sein Herz hinein. „Ich ging überall nach," sagt er, „wo ich freundliches Lachen hörte oder vermutete; es war immer anders als ich meinte." Einmal traf er aber dach das Richtige. An einem sonnigen Tage kam er an einen Garten, aus dem seltsame Töne erschallten — „es war ein Geplapper: Ra, ra, ra, la, la, la, ri, ro, ni o, la, ma, mu, be, sa, sa, dazwischen quiekste es wie ein junges Schweinchen, dann hörte ich Töne, wie man sie anschlägt, wenn man sich über etwas höchlich verwundert: ah, uh, oh, oh, ih, ih, dann lachte es wie eine Turteltaube . . ., nun schien die Stimme weinerlich, dann wieder fröhlich bis zum Jauchzen. Ich konnte," berichtet Thoma, „meine Neugierde nicht unterdrücken, und da ich doch auf Abenteuer ausgegangen war, wagte ich das Gartentor zu öffnen und mich an den Büschen hinzuschleichen . . . Da lag ein etwa acht Monate altes Kindlein wie ein Heideröslein so frisch in den weißen Kissen; es sah in die von einem sanften Lufthauche bewegten Baumzweige, in den blauen Himmelsraum empor, und sein Gelall und seine ausdrucksvollen Gebärden waren ein Zwiegespräch, welches das Kind mit der sich ihm erschließenden Natur hielt — es war ganz allein, raumverloren in der großen Welt, mutterseelenallein, aber es war so ganz da — voll Jubel, daß es da war. Ich trat zu ihm, nun sah es mich an, nicht gerade sehr verwundert, aber mit so blauen Augen wie die Unendlichkeit über uns, groß, durchdringend, und es ging wie eine Frage von diesen Augen aus: Was willst denn du hier, alter Sünder? Wahrhaftig, ich hätte mich wieder still weggeschlichen aus dem Bereich dieser Augen, wenn nicht auf einmal ein entzückendes Lächeln über dies Kindergesichtchen gegangen wäre, etwas so Schönes, Urfreundliches, so lieblich Versöhnendes, daß ich vor Freude hätte fast weinen mögen — da war es ja, das Lächeln, welches ich so eifrig gesucht habe — das Lächeln eines unschuldigen Seelchens, welches noch nicht lange aus der Ewigkeit her zur Verschönerung unseres Staub- und Atomengewirres menschliche Form angenommen hat. Eine große Freudigkeit kam über mich — und als ich es auch anlächelte, da wurde es ganz lustig, lachte und faßte mich bei meinem weißen Barte — und das junge Seelchen und die alte Seele waren auf einmal ganz gute Bekannte, die sich begrüßten."



19. Virginie Demont-Breton

(geb. 1859)

Der Landratte erstes Seebad

(Verlagsnummer 7009)

Als im Jahre 1902 die französische Zeitschrift „Annales politiques et littéraires" auf den Gedanken kam, als Gegenstück zu dem ehrwürdigen Institut der „40 Unsterblichen" eine Frauenakademie zu begründen und zu dem Zweck eine Rundfrage unter ihren Leserinnen veranstaltete, wen von Frankreichs intellektueller Frauenwelt sie zur Aufnahme in diese Akademie vorschlagen würden, da fielen für die Abteilung „Bildende Künstlerinnen" nicht weniger als 3130 Stimmen auf Mme Demont-Breton, die damit an dritter Stelle unter ihren Mitbewerberinnen stand. Der Ausfall dieses Plebiszits ist gewiß der beste Beweis für die große Popularität, die Mme Demont-Breton lange Jahre genossen hat und in gewissen Kreisen wohl heute noch genießt. 1894 bis 1904 war sie Präsidentin der bedeutendsten Pariser Künstlerinnengenossenschaft, der „Union des femmes peintres et sculpteurs", und bald darauf erhielt sie das Ritterkreuz der Ehrenlegion; als leidenschaftliche Frauenrechtlerin ist sie häufig öffentlich für die angeblich unterdrückten Rechte ihrer Geschlechtsgenossinnen eingetreten.

In dem Industriegebiet des Pas-de-Calais, dem zwischen Arras und Lille gelegenen Städtchen Courrières, erblickte Virginie Breton als Tochter des berühmten, einige Zeit vielleicht allzu berühmt gewesenen Landschafters und Bauernmalers Jules Breton am 26. Juli 1859 das Licht der Welt. Schon im zartesten Kindesalter zeigte sich ihre künstlerische Begabung, die die sorgfältigste und liebevollste väterliche Pflege fand. Bis zu ihrem zwölften Jahr ließ der Vater sie nur aus dem Kopf zeichnen; als das Kind aber eine fast gefährliche Virtuosität im freien Entwerfen erlangte, ließ der um ihr Talent besorgte Vater sie fortan nur nach der Natur arbeiten. Pinsel und Farben hat sie vor dem vierzehnten Jahre nicht anrühren dürfen. Zuerst malte sie nur Stilleben, nach etwa drei Jahren erst ihre ersten Figurenbilder, in denen der gute alte Jules eine gewisse exzentrische Note witterte, so daß er es für geraten hielt, seine Tochter auf einige Zeit nach Paris zu schicken und strenge entschied, daß sie vor ihrem zwanzigsten Jahre nicht öffentlich ausstellen dürfe. Tatsächlich trat Virginie denn erst 1880 zuerst im Salon auf; in demselben Jahre heiratete sie den um acht Jahre älteren, feinen Landschaftsmaler Adrien Demont, einen Schüler ihres Oheims, des Landschafters Emile Breton. Seit längeren Jahren verbringt das Künstlerehepaar den größten Teil des Jahres in seinem Landhause in dem malerisch an der Küste des englischen Kanals gelegenen Badeort Wissant. Hier hat die Künstlerin Gelegenheit, das Meer, dem ihre Leidenschaft gehört, zu allen Tageszeiten und in allen Stimmungen zu studieren. Ihre andere Liebe gehört dem Kinde. Schon als ganz junges Mädchen liebte sie leidenschaftlich die Kinder, die die spätere Künstlerin zu dem Hauptvorwurf ihrer Bilder machte. Unser Bild, auf dem der kleine schwarze Seebär der blonden Landratte so übel mitspielt, vereinigt diese ihre beiden Leidenschaften. Die frische, unbefangene Art dieses harmlos-fröhlichen Kinderspiels wirkt ebenso ansprechend wie die aus täglicher Beobachtung geschöpfte Naturwahrheit ihrer Darstellung des Elementes. Das Leben der Fischer- und Seeleute an der Küste des Pas-de-Calais hat Mme Demont-Breton geschildert, schlicht und ohne Verschönerung der rauhen Wirklichkeit, bald von der fröhlichen, bald von der tragischen Seite es beleuchtend. Fischer, die am Strande ihre Boote zur Ausfahrt für das Frühjahr ausbessern oder ihre Beute aus dem Kutter an Land tragen, Schiffbrüchige auf hoher See, denen die auf den Wellen wandelnde Madonna als Trösterin in der Not erscheint, oder die das unbarmherzige Element als Leichen an das Ufer gespült hat, wo das Entsetzen der verlassenen Witwen sie empfängt, das sind Themen, die sie immer neu variiert hat. Am liebsten aber weilt sie bei den Kleinen; sie tappen vorsichtig zum ersten Meerbade in die heranrollenden Wellen hinein, sie bewundern bei Ebbe die gestrandeten blauen Riesenquallen, sie hocken vergnügt in ihrer Sandburg am Strande oder sie tummeln sich beim Baden auf den Trümmern des gestrandeten Schiffswracks. Dieser ihrer Welt der Kleinen gehört auch „Der Landratte erstes Seebad" an, ein Bild, das die Künstlerin von ihrer vorteilhaftesten Seite zeigt. Von öffentlichen Galerien bewahren Bilder der Mme Demont-Breton außer dem Pariser Luxembourg die Museen zu Douai, Calais, Amiens, Gent, Amsterdam und Antwerpen. Zahlreiche ihrer Werke gingen in amerikanischen Privatbesitz über.

Hans Vollmer



20. Max Liebermann (geb. 1847), Simson und Delila

Leipzig, Museum der bildenden Künste

(Verlagsnummer 8167)

Die Bemühungen Max Liebermanns um das Thema von Simson und Delila gehören keiner bestimmten Entwicklungsperiode seines künstlerischen Schaffens an. Zeit seines Lebens sind immer wieder Studien zu diesem biblischen Stoffe von ihm in Angriff genommen worden. Vielleicht mag er schon in der Jugend sich mit dem Gedanken getragen haben, gerade diesen Vorwurf zu formen, als er noch ein Historienmaler werden wollte. Wenigstens schien ihm diese alttestamentliche Begebenheit von allen historischen Stoffen als die reizvollste. Freilich ist für den Künstler mit dem Werben um die Gestaltung immer eine gewisse Tragik verbunden gewesen. Die endgültigen Fassungen des Stoffes, von denen die erste in Frankfurt sich befindet, eine zweite unfertig liegen blieb, die dritte vom Museum in Leipzig verwahrt wird, haben den Künstler nie selbst völlig befriedigt, und die öffentliche Meinung ist über den künstlerischen Wert sehr geteilt gewesen.

Im allgemeinen darf man wohl sagen, daß diese Simsonbilder ein ganz besonderes künstlerisches Ereignis bilden. Sie greifen einen Vorwurf auf, der von Haus aus den Künstlern der neuen Malerei wenig vertraut sein mußte. War das Thema in der geschichtlichen Entwicklung auch traditionell geworden, so konnte ein Künstler, der im Sinne einer rein optischen Auffassung und koloristischen Nuancierung die Begebenheit aufnahm, nicht nach Art der alten Historienmalerei die Szene bilden. Und so fesselt Max Liebermann auch nicht die Darstellung eines bestimmten Vorganges, sondern der große menschliche Inhalt wird für ihn der alleinige Anziehungspunkt.

Die erste Fassung des Bildes in Frankfurt, das ein Ergebnis sehr reiflicher Durcharbeit war, hatte den Moment gewählt, wo Delila, nachdem sie die sieben Locken vom Haupte Simsons abgeschnitten hatte, ausruft: „Philister über dir." Aber dem Künstler war es bei strenger Beschränkung des Inhalts und Milieus nicht gelungen, die Szene gefühlsmäßig in höchstem Grade zu erfassen, so daß trotz delikatester Malerei und origineller Farbengebung der Gesamteindruck kalt blieb. Zudem war der Aufbau der Gruppe geradezu theatralisch zurechtgestellt und wirkte infolge der jähen Bewegung Delilas, die nervös aufzuckend das Bild durchschneidet, unwahr.

Das Leipziger Bild versucht nun die äußere Pose der ersten Fassung zu vermeiden, indem der Künstler die auf dem Frankfurter Bild engverbundenen Gestalten voneinander löste. Simson liegt, vom Schlaf überwältigt, auf dem Rücken, während neben ihm Delila wie ein Tier kauert. Mit ihrer Linken hält sie die Locke, die sie mit der Schere in der Rechten eben abzuschneiden im Begriff ist. Zweifellos ist das Bild von einer großen sicheren Gehaltenheit, und die schwierige Aufgabe, einen so heißblütigen Akt in voller Sinnlichkeit zu erzählen, ist durch diese neue Fassung entschieden besser gelöst worden. Durch die unglaublich realistische Wiedergabe zweier Aktfiguren überrascht das Bild geradezu. Während die plastische Gestalt des schlafenden Simson mit starker Verkürzung die volle Räumlichkeit des Lagers in seiner ganzen Tiefe durchmißt, ist Delila in großer Silhouette gegeben. Die körperlichen Motive der beiden Gestalten sind so in ihrer Gegensätzlichkeit besonders ausdrucksvoll hervorgehoben. Aber sie sollten doch nur Mittel zum Zweck sein. Dem Maler war es vor allem darum zu tun, die beiden Gestalten in ihrem farbigen Widerspiel zu erfassen, ohne den Aufbau der Gruppe künstlich zu stellen oder zu zerreißen. Sind auch die Farben von starker Leuchtkraft, mag das ausgebreitete feurige Licht dem Vorgang eine ungeheuere Spannung und Intensität verleihen, so kann man sich doch des Eindruckes nicht erwehren, daß die Ausführung des Werkes hinter den letzten Absichten des Künstlers zurückgeblieben ist. So beeinträchtigen denn auch die zuletzt schnell hingemalten Krieger am Vorhang des Zeltes die monumentale Größe, obwohl sie hervorragend gemalt sind und ein Kabinettstück Liebermannscher Malerei bilden.

Das Bild bedeutet in der Tat einen gewissen Absprung Liebermanns in die Milieuschilderung. Sollte ein Innenraum im Sinne dekorativer Gestaltung gegeben werden, so mag die Lösung glücklich erscheinen. Geniale Kraft und sinnliche Freude, die vor allem ein solches Bild erfordert hätte, sind allerdings nicht in Erscheinung getreten. Trotzdem ist es eines der interessantesten Werke Liebermanns, das von der großen Phantasie seines Schöpfers ein bedeutsames Zeugnis ablegt. T.



21. Amandus Faure

(geb. 1874)

Im grünen Wagen

Rheda i. Westf., Privatbesitz

(Verlagsnummer 8170)

Der Maler Amandus Faure, der am 30. Januar 1874 in Hamburg geboren wurde, bildet eine beachtenswerte Erscheinung in dem Kreise der Stuttgarter Maler der Gegenwart. Er war Schüler von Herterich, Carlos Grethe und Kalckreuth an der Stuttgarter Akademie und hatte ausgedehnte Reisen nach Italien, Spanien, Frankreich und Marokko unternommen. Hier fand seine rege, bewegliche Phantasie, die aus allen seinen Werken spricht, die beste Anregung. Das Komödianten- und Artistenleben, das vor allem in den südlichen Ländern ganz ursprüngliche Reize entwickelt und den Künstler schon in seiner Jugendzeit zu bannen wußte, tat es ihm besonders an. Dem Zirkusleben entlehnt er daher gern die Motive zu seinen durch grelle Lichteffekte belebten Bilder. Die farbige Gesamtstimmung seiner sehr originellen Gemälde war denn in erster Linie die Ursache, daß der Künstler bei seinem Auftreten bald die Aufmerksamkeit weiter Kreise auf sich lenkte. Vornehmlich war es sein Bestreben, dunkle Farben durch aufzuckende und aufglimmende Lichter zu faszinierender Wirkung zu steigern. So werden meist in seinen Bildern nur wenige Gestalten von vollem Licht getroffen. Durch dieses künstlerische Mittel sucht er eine prachtvolle Farbigkeit zu erreichen, die im originellen Gegensatz zu meist dunklen braunen Tönen steht. Das hier wiedergegebene Bild ist ein gutes Beispiel seiner Kunst. Es zeigt das Interieur eines Artistenwagens, in dem sich das für die Vorstellung kostümierte Künstlervolk aufhält. Mit starker Einfühlung ist hier die geheime Spannung dieser Szene erfaßt. Die düstere Schwere wird nur durch das einfallende Lampenlicht unterbrochen, das von dem flimmernden Kostüm der Artistin bunt reflektiert wird. Das schicksalsschwangere Milieu ist treffend charakterisiert. T.


FAURE
1914

22. Henri Bréard

(geboren in Paris, lebt ebendort)

Philemon und Baucis

(Verlagsnummer 7003)

„In Phrygien," so erzählt der alte römische Dichter Ovid in seiner herrlichen Sagensammlung der „Metamorphosen", „lebte im grauen Altertum ein betagtes, armes Ehepaar, Philemon und Baucis. Als einst Jupiter und Merkur in Menschengestalt Phrygien durchwanderten und niemand die unerkannten Gottheiten bei sich beherbergen wollte, nahmen Philemon und Baucis beide Götter in ihrer bescheidenen Hütte auf und bewirteten sie so trefflich, wie das in ihren bescheidenen Kräften stand. Die gutherzige, gastfreie Tat sollte herrlich belohnt werden. Bei ihrem Verlassen der Hütte am anderen Tage nahmen die Götter das Paar mit sich auf einen Berg in der Nähe; von dort sahen die beiden guten alten Leute mit Erschrecken die ganze Umgegend überschwemmt, ihre eigene armselige Behausung aber in einen prächtigen Tempel verwandelt. Jupiter erlaubte ihnen eine Bitte zu tun, die ihnen erfüllt werden sollte. Sie baten darum, Priester und Priesterin dieses Tempels zu werden und einstmals zu der gleichen Stunde sterben zu dürfen. Als das fromme Ehepaar in hohem Alter zum Sterben kam, wurde Philemon in eine Eiche, sein treues Ehegesponst in eine Linde verwandelt." Diese schöne, sinnige Erzählung des alten Ovid hat den jungen Pariser Maler Henri Bréard inspiriert, als er dieses originelle Doppelbildnis des friedlich und behaglich in seinem Bette nebeneinandersitzenden alten Ehepaares malte, beide sittig im hochzugeknöpften Nachthabit und mit dem Zipfelmützchen auf dem Kopf, er zufrieden sein Tonpfeifchen rauchend, sie aus einem braunen irdenen Gefäß ihre Suppe löffelnd. Nicht jeder wird sofort den Zusammenhang zwischen der alten Ovid-Erzählung und diesem Bréardschen Bild erkennen und vielleicht nicht sogleich einsehen, warum der Maler seine doch offenbar in der heutigen Zeit lebenden beiden Alten auf die Namen dieses klassischen Ehepaares der Antike getauft hat. Wenn man aber einmal in den Geist der Ovid-Mythe eingedrungen ist und sich die Moral dieser Erzählung vergegenwärtigt, die besagt, daß in der bedürfnislosen Selbstbescheidung alles Glück und aller wahrer Reichtum dieses Daseins beschlossen liegen, so wird man den Sinn der Unterschrift des Bréardschen Bildes begreifen, das die Pointe der Ovidschen Erzählung sehr deutlich unterstreicht. Ist es doch ein Bild äußerster Genügsamkeit, wie diese beiden Alten mit zufriedenem Sinn, still und behaglich nebeneinandersitzend, ihr bescheidenes Dasein genießen — ein Philemon und eine Baucis von heute. Der Raum des Zimmers ist nur ganz aphoristisch angedeutet: ein kleines, mit einem Zweiglein geschmücktes Kruzifix an der Wand deutet auf den frommen Sinn der Hausinsassen, Brotlaib und Milchkrug auf dem Tisch sorgen für Befriedigung der bescheidenen materiellen Bedürfnisse. Die etwas spießbürgerliche, hausbackene Note in dieser Szene wird aufs glücklichste nivelliert durch den Unterton eines feinen, stillen, gütigen Humors, der um dieses, unbekümmert um das Getriebe der Welt in beschaulicher Ruhe und Zufriedenheit seinen Lebensabend genießende alte Ehepaar webt, dessen einziger Wunsch wohl auch sein möchte, daß nicht eins dem andern voraussterbe und ihn allein zurücklasse.

Um noch einige Worte über den Künstler unseres Bildes hinzuzufügen, so sei gesagt, daß Henri Bréard ein geborener Pariser und Schüler von H. Royer und François Schommer ist. Seit 1911 beschickt er den Salon der Société des artistes français mit Landschaften und Figurenbildern erzählenden Inhalts. Mit unserem Philemon und Baucis-Bilde trat er im Salon 1913 hervor.

H. Vollmer



23. Rembrandt van Rijn

(1606—1669)

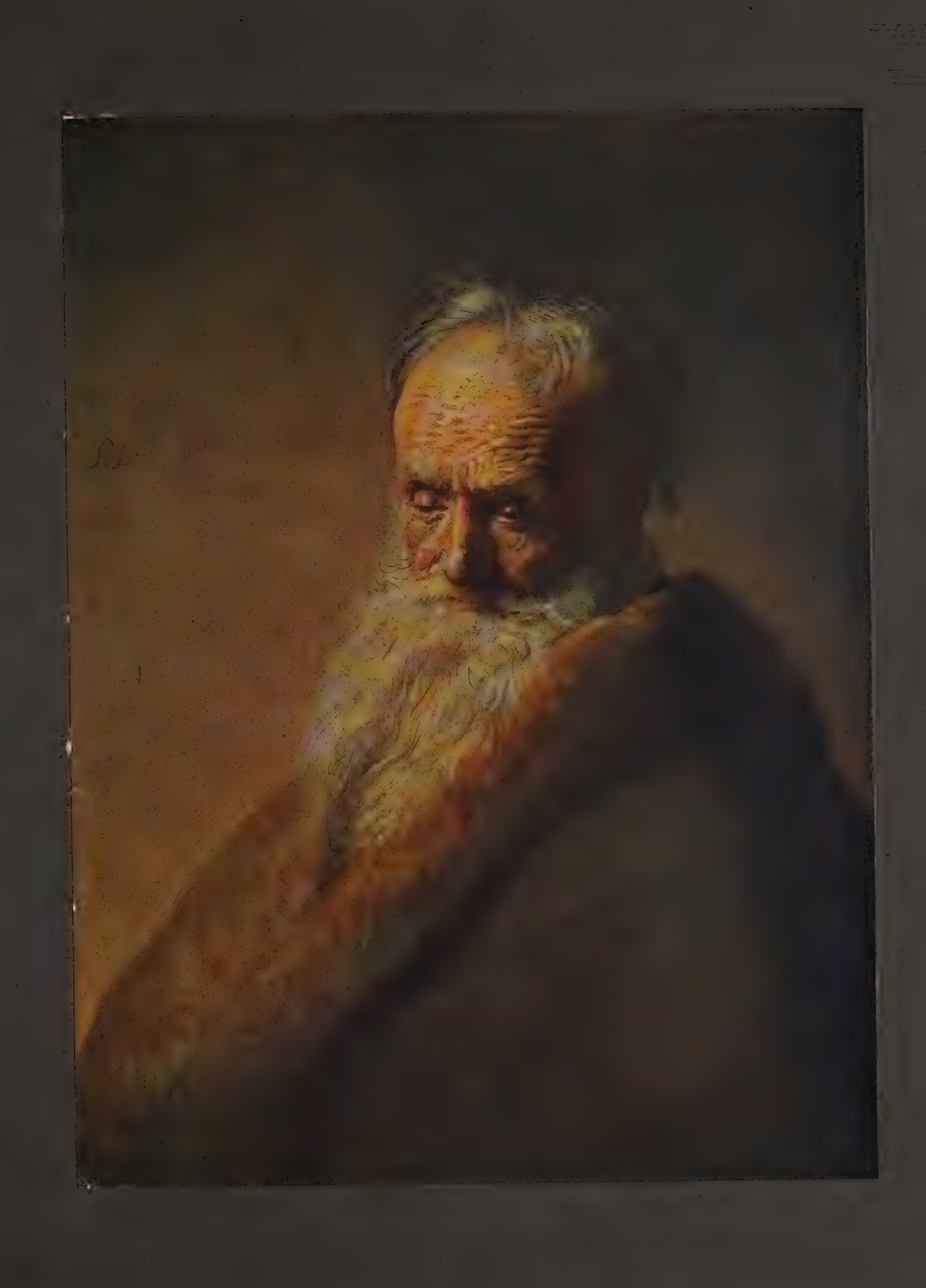
Studienkopf eines Greises

Schwerin, Landesmuseum

(Verlagsnummer 1732)

Der pastos gemalte Studienkopf eines Greises stellt einen vollbärtigen, etwa 80 jährigen Mann mit weißem, ungepflegten Haupt- und Barthaar dar. Es ist der Typus eines alten Mannes, wie ihn Rembrandt zu den Darstellungen des Petrus zu verwenden pflegte. Seine Büste ist nach rechts gewendet. Ein dunkelbrauner Mantel steht gegen einen graubraunen Hintergrund, der über der linken Schulter ein wenig aufgehellt ist. Das von links oben einfallende Licht sammelt sich auf der Stirn und streift die rechte Gesichtshälfte.

Das kleine Bildchen, das auf Eichenholz gemalt ist, stammt aus den dreißiger Jahren und trägt die charakteristischen Züge der Jugendarbeiten Rembrandts. Nicht die Naturwahrheit allein, die in vielen Porträts Rembrandts wohl auf Wunsch ihrer Besteller Bedingung wurde und darum auch viele Porträts von denen zeitgenössischer Maler nicht allzu scharf abheben läßt, ist hier in erster Linie zu erkennen. Der Kopf erscheint vielmehr wie von einem magischen Licht getroffen. Bei klarem Sinn für die wahre Natur besitzt diese Studie schon etwas von dem Visionären, das den reifsten Porträts des Meisters eignet. Dabei ist die Vergegenwärtigung des seelischen Lebens unverkennbar ein besonderes Ziel dieser Studie gewesen, so daß der Kopf als Ausdrucksträger eines bestimmten menschlichen Gehaltes zu betrachten ist. Die kleine Studie legt einen klaren Beweis ab, mit welchem Bewußtsein der Künstler schon in seiner Jugendzeit auf die Ideen hinsteuerte, die uns als unverkennbares Eigentum seiner genialsten Schöpfungen der Reifezeit vertraut sind. Trotz der Signatur haben einige Kenner das Werk nicht Rembrandt, sondern seinem Studiengenossen Jan Lievens zuweisen wollen. T.



24. Hans Memling

(1430 [?]—1494)

Der hl. Stephanus und der hl. Christophorus

Zwei Altarflügel

Weimar, Schloß

(Verlagsnummer 1758)

Der Deutsche hat zu Hans Memlings Kunst immer ein besonders vertrautes Verhältnis gehabt. Nicht nur der Umstand, daß einige seiner bedeutendsten Werke wie das Jüngste Gericht zu Danzig und die Kreuzigung im Lübecker Dom auf deutschem Boden ihre endgültige Niederlassung fanden, sondern auch in erster Linie das poetische Empfinden des Künstlers, der stets aus einem reichen Schatze tiefen Gemütes erzählt, hat Memling zu den liebwertesten Meistern der alten Niederländer gemacht. So kam es denn auch, daß im frühen 19. Jahrhundert, als man sich wieder mit größerer Anteilnahme den Erscheinungen der alten Kunst zuwandte, von den Niederländern Hans Memling der gefeiertste wurde. In ihm, der deutschen Namen trug, erkannte man alle wesentlichen Züge altniederländischer Kunst schlechthin. Und in der Tat nimmt die Kunst Hans Memlings im niederländischen Quattrocento eine sehr eigenartige und eindrucksvolle Stellung ein. Als Schüler Rogiers van der Weyden ist er doch nicht nur ein Nachahmer geblieben, sondern hat bald — wohl auch mit unter Beeinflussung der künstlerischen, namentlich koloristischen Bestrebungen eines Dirk Bouts — einen eigenen Stil herausgebildet, der im Laufe der Zeit freilich keine große Entwickelung durchmessen hat. Memling ist der Meister einer Übergangsperiode, die sich nach den gewaltigen Ideen der großen schöpferischen Periode der Eycks und Rogiers van der Weyden auf sich selbst besinnen muß und den Boden für weitere Steigerung ihrer künstlerischen Kraft zu festigen sucht. Bei einem Vertreter einer solchen Generation ist es darum nur erklärlich, daß seine künstlerische Tendenz darauf abzielt, alle harten Züge abzurunden, sie ihrer Schärfe zu entkleiden und allen Ausdruck nach der Seite des Lieblichen, Zuständlichen und Beschaulichen zu verlegen.

Die beiden Altarflügel des Weimarer Schlosses, die bisher wenig bekannt geworden sind, bieten eine charakteristische Probe seiner Kunst. Sie mögen um 1480 entstanden sein. Aus dieser Zeit nämlich sind uns mehrere ähnliche Fragmente von größeren Arbeiten Memlings überkommen, so daß wir annehmen können, Memling sei damals ein sehr begehrter Meister gewesen. Die beiden Bilder zeigen einen Künstler, der bewußt von gotischen Gestaltungsprinzipien herkommt, indessen doch schon in neuem Sinne zu komponieren versteht. Einfach und klug sind die beiden Tafeln disponiert. Die beiden Gestalten bewegen sich frei in der Räumlichkeit, ohne daß die tektonische Umrahmung die Komposition beeinträchtigt. Mit Vorliebe paßt sich Memling solchen äußeren Bedingungen an. Schon dieser Umstand könnte überzeugen, daß wir es mit einem reifen Werke hier zu tun haben. Neben dem Bestreben, die Figuren in ihrer vollen Größe sich ausleben zu lassen, sie in ihren körperlichen Motiven sicher zu erfassen, bricht aber hier auch Memlings Erzählerlust in reichem Maße hervor. Mit miniatorenhafter Liebe, intimster Farbengebung und delikater Wirkung werden die Szenen des Hintergrundes dargestellt. Hierbei erweist sich der Meister zweifellos als ein Schüler der älteren Generation.

Indessen zeigt die Art und Weise, wie die Landschaft mit den Figuren verbunden ist, einen gewissen Ansatz zu freierer Gestaltung, die freilich Memling selbst nie voll gelungen ist, wohl aber aus seinen letzten Werken mehr und mehr als künstlerisches Ideal erkennbar ist.

T.






Q.759.94
M479
n.s.
v.2:4
Meister der Farbe
Neue Folge
1922
Heft 4
Verlag von E.A. Seemann
Leipzig
Jährlich sechs Hefte

Meister der Farbe

Neue Folge / II. Jahrgang 1922 / Viertes Heft

Lionardo da Vinci und Colleoni.

Wer Venedig besucht hat, kennt wohl auch das berühmte Denkmal des Söldnerführers Colleoni, das die Lagunenstadt ihrem Oberfeldherrn auf dem Platze vor S. Giovanni und S. Paolo errichtet hat. Es ist das schönste Reiterdenkmal der Renaissance und das Hauptwerk des Florentiners Verrocchio. Bartolommeo Colleoni hat im Jahre 1400 das Licht der Welt erblickt, und zwar in der Nähe von Bergamo, weshalb ihn der Schriftsteller Vasari da Bergamo bezeichnet. Sein Vater wurde, als der Sohn sechs Jahre alt war, von habsüchtigen Vettern umgebracht, seinen älteren Bruder Antonio traf das gleiche Schicksal; er selbst wurde später ins Gefängnis geworfen, befreite sich durch Verzicht auf einen Teil des mütterlichen Vermögens und trat mit zwanzig Jahren in den Dienst eines jener Bandenführer, Condottieren genannt, die aus dem Kriegführen ein Geschäft machten: es war Andrea Braccio. Colleonis Leben ist reich an Gefahren und Abenteuern gewesen; bei dem Versuche, nach Frankreich zu gelangen, fiel er Seeräubern in die Hände und wurde dann nach Neapel verschlagen, wo er die Neigung der Königin Johanna von Neapel erweckte. Diese verlieh ihm ein Wappenzeichen, einen roten Balken mit weißen Rändern, der von zwei Löwenköpfen im Maul gehalten wird. Die Fehden, die in jener Zeit Italien beständig durchtobten, führten den Kriegsmann von Ort zu Ort; er erklomm Stufe um Stufe, focht bald für, bald gegen Venedig, und befehligte erst 35 Berittene, dann 120, später 800, 1500, endlich 2000 und dazu 500 Mann Fußvolk. Mit 54 Jahren wird er Generalkapitän der Republik Venedig; sein Jahresgehalt wird auf 100000 Goldgulden festgesetzt, das allerdings ein halbes Jahr später auf 60000 vermindert werden mußte, da es dem Staat wieder einmal an Geld fehlte. Es folgten nun Jahre der Ruhe, und nur 1467 hatte der alte Herr noch einmal Gelegenheit, sich kriegerisch zu betätigen, allerdings nicht im Auftrage der Republik. Der Kriegszug ging diesmal von vertriebenen Florentinern aus, gegen den Papst Paul II., gegen die Mediceer und Galeazzo Sforza. Venedig begünstigte diese Unternehmung und ließ ihrem Generalkapitän, den sie mit halbem Sold an sich fesselte, freie Hand. Nicht nur der genannte Papst, sondern auch andere Fürsten suchten den berühmten Feldhauptmann später noch für sich zu gewinnen: Ludwig XI. von Frankreich versprach ihm ein Jahresgehalt von 200000 Kronen, wenn Colleoni in seine Dienste träte, und Karl der Kühne machte noch 1473, als der Feldherr 73 Jahre alt war, den Versuch, ihn an sich zu ziehen; er bot ihm 150000 Goldgulden jährlich und 2000 Mann, die Hälfte davon beritten, an. Der alte Haudegen, der Kriegsabenteuer müde, blieb aber Venedig treu und wußte sich dadurch neuen Dank der Republik zu erwerben.

Als nun Colleoni am 3. November 1475 auf dem Schlosse Malapaga starb, hinterließ er ein Testament, vom 28. Oktober des gleichen Jahres datiert. Am Schlusse dieses Dokuments ist ein Nachtrag vom 31. Oktober angefügt, in dem der Generalkapitän den Wunsch ausspricht, man möge ihm auf dem Markusplatze in Venedig ein Reiterstandbild von Erz errichten. Zu diesem Zwecke setzte er zugleich 100000 Goldgulden aus, erließ der Stadt den rückständigen Sold und überwies ihr noch dazu eine Forderung von 10000 Dukaten, die Colleoni an den

Herzog von Ferrara hatte. Die Republik nahm das an, tat aber noch mehr: sie zog einen großen Teil des Vermögens ihres Oberbefehlshabers ein, unter dem Vorwande, der Verstorbene habe viele Besitztümer gegen den Willen des Staates zurückbehalten. Das war echt venezianischer Raub: Der Erblasser war erledigt, Söhne hatte er nicht, nur Töchter, und man konnte also getrost zugreifen. Die Hinterlassenschaft wurde auf 500000 Goldgulden geschätzt; man nahm einfach 216000 davon, statt 100000, weg; ferner wurden sechs Besitzungen, die dem Colleoni als Gegenwert für unbezahlten Sold übereignet worden waren, eingezogen.

Die beiden Senatoren, die kurz vor dem Ende des Mannes diesen im Auftrag der Republik besuchten, haben ohne Zweifel mit dem Sterbenden über die Ordnung des Nachlasses verhandelt, und der Nachtrag des Testaments vom 31. Oktober lehrt, was dem Kriegsmann in den letzten Tagen seines Lebens noch besonders am Herzen lag. In Padua stand seit 1453 das Reiterdenkmal des Gattamelata, unter dem auch Colleoni gedient hatte. Ein ähnliches Ehrenmal zu erhalten, war sein letzter, brennender Wunsch.

Dumpfe Böllerschüsse, die auf dem Wege vom Wohnsitz des Generalkapitäns bis nach Venedig hin erklangen, trugen die Nachricht von dem Ableben des Gefürchteten rasch dorthin. Man sieht hieraus, wie wichtig und eilig der Regierung die Kunde von seinem Tode war. Zwanzig Tage später trat ein Ausschuß von drei Senatoren zusammen, um über die Durchführung des letzten Willens Colleonis zu beraten. Es wird vorsichtigerweise beschlossen, man solle der Signoria freie Hand lassen. Ein altes Herkommen schrieb vor, daß in Venedig Privatpersonen kein öffentliches Denkmal gebühre. Mit dieser Tradition mußte man brechen, wenn der Wunsch Colleonis erfüllte werden sollte; denn er war ein Mietling, so groß und selbständig seine Macht und sein Einfluß auch erschienen war.

Unser Gewährsmann (G. von Grävenitz, Gattamelata und Colleoni, Leipzig 1906) berichtet, daß ein Senatsbeschluß über die Errichtung des Denkmals erst nach Jahren, am 30. Juli 1479, zustande gekommen sei, also vierthalb Jahre nach dem Tode des Generalkapitäns. In dem Beschlusse wird gesagt, daß der geziemende Dank gegen den berühmten Feldherrn durch die Tat bewiesen, daß ihm die schuldige Belohnung zuteil werden, und der ganze Erdkreis von der Treue, Gerechtigkeit und Liebe Venedigs gegen den Generalkapitän erfahren müsse.

Offenbar war von Anfang an die Errichtung des Denkmals beabsichtigt; strittig war nur die Platzfrage. Man darf annehmen, daß seit dem 23. November 1475 die Ausführung des Denkmals beschlossene Sache gewesen ist. Erstens hatte man das Geld dazu erhalten, und dann schien es nicht nur ein nobile officium, sondern es mußte nach außen günstig wirken, wenn Venedig seinem Feldherrn ein solches Ehrenmal zuteil werden ließ; es war ein Magnet für den Ehrgeiz Lebender. Nur, daß es gerade auf den Markusplatz kommen sollte, schien zuviel verlangt. Kurzum, es ist wahrscheinlich, daß es gegen Ende des Jahres 1475 in Italien ruchbar wurde, Venedig beabsichtige, seinem Heerführer ein ehernes Reiterbild zu errichten. Für eine solche große und schwierige Aufgabe kamen aber nur ganz wenige erfahrene und hervorragende Meister Italiens in Betracht.

Nun lebte in dieser Zeit in Florenz nach dem Tode des Bildhauers Donatello († 1466), des Urhebers des Gattamelata-Denkmals, dessen Nachfolger, Andrea Verrocchio. Dieser genoß hohes Ansehn als Erzgießer und er erhielt auch später, nämlich 1479, den Auftrag, das Reiterstandbild des Colleoni zu gießen. Freilich ging das nicht so glatt und ohne Zwischenfälle ab. Vasari erzählt, daß es später zwischen dem Rat der Stadt und Verrocchio zu lebhaften Auseinandersetzungen kam, weil dieser nur das Pferd, die Figur aber der Paduaner Bellano herstellen sollte.

Damals, in den Jahren 1468 (nach Müller-Walde 1466) bis 1478 arbeitete in der Werkstatt des Verrocchio der junge Lionardo da Vinci, der begabteste Mensch der Welt und der Pfadfinder der Renaissance. Dieser wurde 1472, zwanzigjährig, in die Florentiner Malergilde als Meister aufgenommen, blieb aber noch lange bei seinem Lehrer, den er nach kurzer Zeit übertraf. Obwohl er, wie er selber sagt, senza lettere war, d. h. ohne gelehrte Bildung, wurde er der gebildetste Mann seiner Zeit; er übertraf an Weite des Gesichtskreises und Fülle der Gaben noch den Architekten L. B. Alberti, der eigentlich alles konnte und wußte, was damals

zu leisten und und zu kennen war († 1477). Lionardo war nicht nur schön und riesenstark und von vielseitiger Ursprünglichkeit: er strebte nicht nur dem Wahren und Schönen nach, sondern auch dem Guten; er erwarb jene Seelenruhe, die die Alten Sophrosyne nennen, und die das Ergebnis der Selbstüberwindung ist. Unter den tausend Problemen, die im Kopfe Lionardos einander drängten, lag das eines Reiterstandbildes ihm, dem Schüler Verrocchios, besonders nahe. Man findet auf den Tausenden von Manuskriptblättern seiner Skizzenbücher nicht nur Studien



Lionardo da Vinci, Colleoni

Relief der Robbiawerkstatt mit Bildnis des Colleoni (Nach Bode, Lionardostudien)

Schaumünze von Giudiziani: Bartolommeo Colleoni (Berlin)

zu dem Sforzadenkmal, dessen Modell zugrunde gegangen ist, sondern auch Entwürfe zu andern Fassungen, technische Konstruktionszeichnungen zu einem Erzpferd, die dem des Colleoni — schreitend — näher stehen, als die zu dem galoppierenden Pferde des Sforzadenkmals.

Unter den echten Zeichnungen Lionardos hat besonders eine die Aufmerksamkeit der Forscher in Anspruch genommen, weil sie innerhalb seines Werkes eine Sonderstellung einnimmt. Es ist die Halbfigur eines gerüsteten Kriegers mit reich verziertem Helm, aus der Sammlung Malcolm im Britischen Museum. Hier liegt keine flüchtige Festlegung einer Bildidee vor, wie sie Lionardo in seinen libretti vielfach eingestreut hat, sondern eine sorglich ausgeführte Werkzeich-

nung, die zu einem bestimmten Zweck zu dienen hatte. Schon Emil Jacobsen hat 1907 in der Kunstchronik darauf hingewiesen, daß dieser martialische Krieger eine Verwandtschaft mit dem Colleoni-Denkmal zeige. Er hat auch einen geistigen Anteil Lionardos an der Urheberschaft des Reiterstandbildes vermutet, ja seine Mitarbeit an dem Werke für wahrscheinlich erklärt. Dieser Gedanke hat etwas durchaus Ansprechendes, wenn sich auch in den Selbstzeugnissen Lionardos dafür ein Anhaltspunkt nicht findet. Die große Lebensfülle des Werkes, die straffe Haltung der Figur, die mit Energie und Willenskraft gesättigt ist, der fast erschreckende Gesichtsausdruck des Dargestellten gehen über das, was Verrocchio sonst geleistet hat, hinaus. Auch Wilh. von Bode sagt in seinem 1921 erschienenen Werke, betitelt Lionardostudien: Noch im Kopf des Colleoni, zu dem der Meister die Vorarbeiten erst begann, nachdem Lionardo seine Werkstatt verlassen hatte, kehrt der Idealtypus wieder, den Verrocchio gemeinsam mit seinem Schüler im Silberrelief geschaffen hatte. Daß der Kopf des Colleoni kein Idealtypus ist, sondern auf einem Porträtstudium beruhen muß, hat Jacobsen durch Hinweis auf das Profil des Colleoni-Monuments (abgebildet in Mackowskys Verrocchio) sehr glaubhaft gemacht. Zudem hat W. v. Bode die Zeichnung des „alten Kriegers" von Lionardo auf S. 29 seines Buches abgebildet und ihr eine Darstellung eines andern „alten Kriegers" aus der Robbia-Werkstatt gegenübergestellt (S. 29 u. 28, vgl. Abb. 1 u. 2). Dieses Robbia-Relief ist aber ein unbezweifelbares Bildnis des Colleoni, wie aus der Vergleichung mit der Schaumünze des Giudiziani (Fig. 3) hervorgeht. Auf der in Berlin befindlichen Münze ist der Name Colleoni latinisiert: Caput leonis. Demgemäß zeigt das Relief der Robbia-Werkstatt ein Löwenhaupt, das der „alte Krieger" auf der Brust trägt, und dasselbe findet sich auch auf der Zeichnung Lionardos. Ein ganz ähnliches Robbiarelief mit dem Bildnis Colleonis, Profil nach rechts, hat übrigens Müller-Walde auf S. 71 seines unvollendeten Werkes über Lionardo abgebildet (ohne Unterschrift). Die Robbia standen mit Verrocchio schon lange in enger Fühlung. Dieser hatte für jene schon 1467 zwei Reliefs für die Sakristeitür des Domes gegossen.

Lionardo hat nun in seiner Zeichnung den etwas ältlich-griesgrämigen Colleoni des Robbia-Reliefs verjüngt und ins Heldenhafte gesteigert. Er entfernte die Spuren des Alters, die Falte an der Nase, die eingefallene Wange, die vom Alter bloßgelegte Kinnlade, milderte die herabgezogenen Mundwinkel und gab der langweilig geraden, lang herunterhängenden Nase des Urbildes eine energischere Form, schob die Stirn etwas vor und setzte unter dem Kinn und am Halse etwas mehr Fett an, lauter Verjüngungsmittel, die der alles beobachtende Physiognomiker Lionardo dem Leben abgelauscht hatte.

Der Umstand, daß Verrocchio erst 1479 den endgültigen Auftrag zum Guß bekam, hindert nicht, daß dieser sich nicht sollte mit dem Problem des Reiterstandbildes schon früher beschäftigt haben. Insbesondere aber darf dies nicht für Lionardo gelten. Denn dieser arbeitete eigentlich immer nur für sich; bekam er Aufträge, so ging er wohl mit Eifer daran, gewöhnlich kam aber der Moment, wo der Forscher in ihm den Künstler beiseite schob, weil ihn irgend ein Erkenntnisproblem, eine technische Lösung stärker reizte. Hatte er eine Lösung im Geiste erreicht, so war dies für ihn eigentlich genug. Die Ausführung war ihm nicht Herren- sondern Knechtsarbeit, die er ungern leistete. Dennoch konnte er, wenn er nicht abgelenkt wurde, tagelang unablässig an einer Sache fortarbeiten.

Soviel aber ist sicher: die Zeichnung eines „alten Kriegers" ist veranlaßt durch ein Bildnis des Reiterführers Colleoni, und man sollte diese Vorstudie künftig auch so bezeichnen, wobei es gleichgültig ist, ob sie 1476 oder ein paar Jahre später entstanden ist. Ob Lionardo in diesen Jahren ein Modell für seinen Lehrer entwarf, das dieser der endgültigen Gestaltung zugrunde legte, kann dahingestellt bleiben: der heute vor S. Giovanni und Paolo stehende Colleoni hat einen Hauch von Lionardos Geist mitbekommen; das sprühende Leben, die wuchtige Kraft und Wildheit dieser Gestalt kennzeichnet sie als die eines natürlichen Sohns des Lionardo da Vinci.

Die farbigen Reproduktionen sind ausgeführt in der Graphischen Kunstanstalt von Kirstein & Co. in Leipzig
Druck der Farbentafeln von Förster & Borries, Zwickau und Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

25. Eduard Manet (1833—1883), Krocketspiel

Frankfurt a. M., Städelsches Institut

(Verlagsnummer 8187)

Der lebhafte ästhetische Streit, den der am 23. Januar 1832 in Paris geborene Eduard Manet durch seine Werke einst hervorrief, ist verstummt. Was er schuf, ist längst Gemeingut der Galerien und Privatsammlungen geworden; der Impressionismus, den er predigte und durch sein Beispiel durchzusetzen suchte, hat seine Existenzberechtigung erkämpft. Manet gab der malenden Generation seiner Tage ein neues Ziel, er lieh ihr seine Augen, er war Lichtmaler in seiner Art. Die Theorie ist schon alt und die Künstler, welche suchten, die unmittelbaren Eindrücke, ohne auf Vorbilder und Lehrmeister zu schielen, festzuhalten, finden sich eigentlich zu allen Zeiten. Piero della Francesca, Lionardo da Vinci, Turner, Constable versuchten jeder auf seine Weise eine Malerei aus erster Hand, und als Manet seine Zeitgenossen Courbet und Corot beobachtete, fand er, daß man die Natur noch vorurteilsfreier und unmittelbarer müsse einfangen können. Der eigene Sinn, den der junge Manet als Gabe von der Natur empfangen hatte, erwies sich schon als Eigensinn, als er in das Atelier des Thomas Couture eintrat. Manet wurde sogleich Rebell: die berühmte Dekadenz der Römer, das hochberühmte Werk des angesehenen Meisters Couture war für den Ankömmling die Dekadenz der Malerei und das Malen nach Aktfiguren, wie es damals üblich war, widerte ihn an. Alles Gestellte, Zurechtgemachte erschien ihm unwahr. Trotzdem durchlief der junge Künstler seine Laufbahn auf vorgeschriebenen Wegen. Er suchte die alten Meister in den Galerien auf, kopierte Rembrandt und Velasquez, fühlte sich von den Venezianern, von Greco und Goya angezogen, doch ging er als Erfinder und auch als Techniker stets seine eigenen Wege. Sein Absinthtrinker von 1859 wurde von den Hütern des Salons zurückgewiesen, mehrere spanische Typen fanden zwei Jahre später Annahme. Einige Bevorzugte ermutigten den jungen Künstler, so Baudelaire und Theophil Gauthier. Auch das „Frühstück im Freien" fand keine Gnade vor den Augen der fachgemäßen Kunstrichter und kam 1863 in den Salon der Zurückgewiesenen. Auf Napoleons III. Geheiß wurde einigen Malern der Industriepalast als sturmfreier Ausstellungsraum überwiesen; unter den als nicht ausstellungswürdig Erachteten waren Chintreuil, Fantin-Latour, Legros, Pissarro, Whistler. Auf die Flut von Protesten, Spott und Hohn, die das Frühstück im Freien hervorrief, antwortete Manet mit der Olympia, eine Nacktheit, die die Welt von neuem empörte. Um Ruhe vor den Angriffen zu haben, ging Manet nach Spanien. Zurückgekehrt, verheiratete er sich mit Susanne Leenhoff, einer Holländerin, und richtete sich sein Heim im Boulevard von Batignolles ein. Mit dem zunehmenden Unwillen, den Manets Kunst hervorrief, wuchsen auch die Zahl und Bedeutung der Verteidiger. Emile Zola nahm sich des Verketzerten an, Arsène Houssage, Emil Wolff und andere traten ihm zur Seite.

Das Krocketspiel im Städelschen Institut zu Frankfurt a./M. stammt aus dem Jahre 1873 oder 1874. Manet hat den Gegenstand zweimal behandelt. Auch hier ist die Form nur angedeutet, es sind nur subtil unterschiedene Lichtflecke, eine Art Sinfonie in Grün, dessen verschiedene Schattierungen durch die andersfarbigen Figuren gehoben werden. Sn.



26. Ludwig von Hofmann (geb. 1861). Meerreiter

Leipzig, Privatbesitz

(Verlagsnummer 8188)

Ludwig von Hofmanns Kunst hat man meist als neuidealistisch bezeichnet. Mit diesem Urteil wollte man den Künstler als ein Glied jener Gruppe bewerten, die in der Zeit des sogenannten Jugendstiles nach neuen Ausdrucksformen zielte. Sie erstrebte eine Auseinandersetzung mit der Realität des Naturvorwurfes im Sinne einer allgemeinmenschlichen Steigerung des Bildgedankens. Ihr künstlerisches Mittel war dabei, in erster Linie durch dekorative Elemente neben starken koloristischen Akzenten eine rhythmische Komposition zu erreichen. Freilich ist die Kunst Ludwig von Hofmanns mit einer solchen Einstellung nicht voll zu erfassen. Wie alle großen Künstler schafft auch er zunächst aus einem mächtig pulsierenden Leben heraus, das die innersten Gefühle in fester Gestalt zu verewigen sucht. Der Künstler, der bei seinem ersten Auftreten in der Öffentlichkeit zunächst nur wenig Anerkennung fand, hat sich in selten sicherer Weise entwickelt, durchgesetzt und ist seinen künstlerischen Idealen treu geblieben. Sein Schaffen bedeutet ein Werben um große, dekorative und monumentale Gestaltung. Daher hat er auch dem Inhaltlichen nie eine allzu große Bedeutung beimessen können. Als Schüler der Franzosen Puvis de Chavannes und Bernard, zu denen er sich nach Lehrjahren in Dresden, Karlsruhe und München während seines Pariser Aufenthaltes hingezogen fühlte, hat er vor allem in Italien die Skala seiner Farben zu bereichern verstanden. Dabei ging sein Streben stets auf eine wohlgeordnete Bildkomposition. Zweifellos trifft er sich hierin mit dem großen Deutsch-Römer: Hans von Marées, dessen Kunst auf Hofmann von großem Einfluß gewesen ist. Mit ihm fühlte er sich in der Auffassung des Menschen eins. Auch er sah im Menschen die ewigwirkende Kraft, nicht eine zufällige Erscheinung, sondern den Vertreter eines erhabenen Typus, der ernste Größe besitzt. In solcher Gesinnung bemächtigt sich der Künstler daher gern auch zeitloser Stoffe und spürt dem innersten Verhältnisse des Menschen zur Natur mit starker Einfühlung nach. Beide werden bei ihm in harmonischer Ergänzung zum Ausdrucksträger einer gleichen Stimmung.

Unsere Abbildung gibt ein Lieblingsthema Hofmannscher Kunst in charakteristischer Gestalt. Schon während seines italienischen Aufenthaltes reizte es ihn, Menschen und Pferde in den sonnigen, blauen Gewässern des Südens zu malen. Aus dem Gegensatze von Mensch, Tier und Wasser sucht er eine große Einheit zu formen, die in monumentaler Erhabenheit sich offenbart. In freier, rhythmischer Bindung sind hier die einzelnen Glieder verteilt. Durch die verschiedenen Zustände, in denen sich die Rosse und ihre Lenker befinden, ist ein Bewegungsspiel besonderer Art ausgelöst, zu dem auch die differenzierten Silhouetten der nackten Männer beitragen. Nur mit einer geringen Anzahl von Farben arbeitet der Künstler. Trotzdem ist eine Leuchtkraft erzielt, die in voller Breite über das Bild sich lagert. T.



27. Richard Friese (1854–1918), Kaiserhirsche

Berlin, Privatbesitz

(Verlagsnummer 8120)

Von dem als Maler selbständigen und hochbegabten Ostpreußen, der als Künstler und Jäger auf der Wildbahn zu Hause war, wie selten einer, ist in diesen Heften schon mehrfach die Rede gewesen. Er, der sich unter vielen Mühen zur Erfüllung des ihm vorbestimmten Berufes hat durchkämpfen müssen, durfte mit Faust sagen: Nicht kalt staunenden Besuch erlaubst du nur; vergönnest mir ins Innere der Natur, wie in den Busen eines Freunds zu schauen. Er hat den Erdball von den Tropen bis zu den arktischen Regionen mit hellsehenden Augen durchforscht und die Bewohner vierfüßig oder beflügelt auf der Bühne ihres Lebens scharf beäugt und sie mit dem Pinsel eingefangen. Wegen ihrer großen Naturtreue, wegen der genauen Kenntnis ihrer Form, ihrer Bewegungen, ihrer Gewohnheiten sind die Frieseschen Tiergestalten eine Lust für den Jäger, der, ebenso scharfblickend wie dieser Maler, sehr genau das Echte vom Falschen zu unterscheiden weiß und der ebenso mit den offenen Geheimnissen der Lichtung wie der Dickung genau vertraut ist und gefühlsmäßig sofort spürt, ob der Maler der Kennzeichen inne geworden ist, mit denen die unergründliche Natur ihre Wälder und Felder ausstattet, wenn sie Sonnenstrahl und Nebel, Wind und Wasser miteinander kämpfen läßt.

Die hier wiedergegebenen Kaiserhirsche führt uns nach Ostpreußen, der Heimat des Künstlers, wo er 1854 das Licht der Welt erblickte. Er ist 1918 in Zwischenahn gestorben.



28. Francis Auburtin

(geboren in Paris 1866; lebt ebenda)

Sirenenspiel

(Verlagsnummer 7011)

Francis Auburtin ist derjenige unter den Schülern des Puvis de Chavannes, der die Kunst des großen Meisters nach der lyrischen Seite hin weiterentwickelt hat. Er gleicht in mancher Hinsicht unserem Ludwig von Hofmann, nicht nur in der Wahl seiner Motive, sondern auch in der Art ihrer Auffassung und künstlerischen Darstellung. Auch Auburtin ist ein Naturpoet, der unter der Form idealer menschlicher Geschöpfe Sinnbilder sucht für das Wirken und Walten ewiger Naturelemente. Und auch er geht darstellerisch auf die große dekorative Form und einen lichten Freskenstil aus als der geborene Dekorator heiterer, festlich gestimmter Räume. Im Sinne der heidnisch-antiken Mythologie schaffend, wählt er seine Motive doch meist völlig frei aus einer märchenhaften Idealwelt, der er einen oft berückenden Zauber zu verleihen weiß. Den alten Gott Pan mit seinem Gefolge, den Nymphen und Sirenen, läßt er am liebsten auftreten und gibt unter diesen Gestalten Symbolisierungen von Wald- und Meerstimmungen. Unser Bild „Sirenenspiel" verkörpert mit wundervoller Eindringlichkeit die heitere Meeresstimmung an einem warmen, klaren, ruhigen Sommertage. Eine lustige Schar von blonden Seejungfrauen ergeht sich in fröhlichem Spiel in dem durch vorgelagerte Riffe von dem offenen Meer binnenseeartig geschiedenen stillen Gewässer. Prächtig ist der Gegensatz zwischen dem Charakter der in der Ferne mit weißen Schaumköpfen heranrollenden offenen See und dem der seichten, fast unbeweglich stehenden Wasserlachen des Vordergrundes malerisch zum Ausdruck gebracht. Das Wasser ist so flach, daß die Riffe mit den sie umgebenden Sandbänken hoch aus der Flut herausragen, ein idealer Tummelplatz für dieses schöne lustige Gesindel, dessen Element das Meer ist. Eine dieser rotblonden Nixen hat einen großen Skorpion gefangen und sucht die Gespielin damit zu erschrecken, die abwehrend die Arme erhebt, sich aber sonst in ihrer bequemen Ruhelage offenbar nicht gern stören lassen möchte. Drei andere schauen neugierig dem neckischen Spiel zu — prächtig ist besonders die Stehende in der momentanen Art ihrer Kopfwendung. Nur der kleine, auf einer Seemuschel blasende Kobold links scheint dem anmutigen Spiel keine sonderliche Aufmerksamkeit zu gönnen. Für die breite, großzügige, malerische Vortragsweise Auburtins bietet unser Bild ein treffliches Beispiel. Zugleich beweist es, wie intensiv dieser Idealist die reale Natur studiert, die er leidenschaftlich liebt. Seine tiefste Liebe gehört dem Meer und dem Wald, und das schon von Kindheit an. „Ich bin als Junge," so erzählt er selbst einmal, „zwar gern auf die höchsten Bäume hinaufgeklettert, aber niemals habe ich Vogelnester ausgenommen. Nur zu beobachten war mir eine Freude. Es gibt nichts Reizenderes, als die Vöglein in ihrem eigenen Hause zu sehen. Jetzt, wo ich zu alt bin, um auf die alten Eichen zu steigen, verweile ich oft stundenlang im Walde, um die kleine Schar in ihren grünen Wohnungen zu beobachten. Man sollte es die Kinder in der Schule lehren, die Bäume und die Vögel lieb zu haben, ohne die einen zu plündern oder umzuhauen und die anderen zu töten." Aus solchen Worten spricht die Liebe des Naturpoeten, von der auch Auburtins Bilder, die ein einziger großer Hymnus auf die Schönheit der Natur sind, ein herrliches Zeugnis ablegen.

H. Vollmer



29. Jan van Eyck

(1390—1441)

Bildnis eines betenden Mannes

Leipzig, Museum der bildenden Künste

(Verlagsnummer 1743)

Die eifrigen Bemühungen, die Kunst der Gebrüder van Eyck ihrer Herkunft und Entwickelung nach restlos zu erklären, das geniale Werk der beiden Persönlichkeiten nach dem Anteil der Einzelnen zu sondern, haben bisher fast immer zu unsicheren Resultaten geführt. Der Genter Alter, der für die späteren Generationen des niederländischen Quattrocento eine Quelle allererster Anregung wurde, wird immer ein Rätsel bleiben, wenn man darauf ausgeht, die Entstehungsgeschichte in jeder Hinsicht befriedigend lösen zu wollen. Zwar nennt die Inschrift des Altares Hubert als den größten Künstler, und doch bietet sich kein Werk dar, aus dem wir die Züge des älteren der beiden Brüder voll entwickeln könnten. So bleiben wir hier immer auf Wahrscheinlichkeitsschlüsse angewiesen. Jans künstlerische Erscheinung steht vor uns freilich greifbarer in einer größeren Anzahl beglaubigter Werke. Von seiner Lebensgeschichte sind wir besser unterrichtet als von der Huberts, der 1426 starb, mitten in der Arbeit an dem Genter Altare. Zweifellos hat Jan, der bis 1441 lebte, ein großes Erbe von seinem Bruder übernommen. Nach allen Nachrichten haben wir ihn als einen vielbewanderten Künstler uns vorzustellen. Ob er aus dem Kreise der Miniatoren sich heraus entwickelt hat, muß dahingestellt bleiben. Sicher war er erst im Dienste Jan von Hollands, und nach dessen Tode betätigte er sich bei Philipp von Burgund. Die Mehrzahl seiner gesicherten Werke scheint für diesen Hofkreis geschaffen zu sein. Wenigstens sind mehrere Mitglieder aus dieser Gesellschaft, wie der Kanzler Rolin u. a., von ihm im Bilde festgehalten worden, sei es nun auf den von ihnen gestifteten Altarbildern oder in einzelnen Porträts.

Das kleine Bildchen des Leipziger Museums, das wir hier reproduzieren, vermag freilich nicht ganz den Porträtstil Jan van Eycks in seiner vollsten und edelsten Blüte zu dokumentieren. Das Bild, das die Halbfigur eines älteren, an Kopf, Wangen und Lippen rasierten Mannes mit betend gefalteten Händen darstellt, ist von vielen Seiten als uneyckisch angesprochen worden. Und in der Tat muß bei dem jetzigen Zustand, der nach einer eingehenden, wesentliche Übermalungen beseitigenden Restauration sich herausstellte, betont werden, daß das Porträt nicht die köstliche Farbengebung anderer Bildnisse des Meisters besitzt. Die Epidermis ist stark verwaschen. Dazu kommt, daß die Zeichnung am Halse, der Übergang vom Körper zum Gewand und die Gesichtszüge nicht die Handschrift eines Jan van Eyck zu tragen scheint. Trotzdem gehört das Werk unter die Reihe derjenigen Bildnisse, die in die unmittelbare Nähe des Jan van Eyck zu setzen sind. Es wird ein Fragment von der Gestalt eines betenden Mannes sein, wie er als Stifterfigur auf Altarbildern beliebt war. Seine Entstehungszeit kann um 1435 angesetzt werden. Die Figur ist vermutlich kniend gedacht und stellt — nach der kurz geschnittenen Haartracht und dem kostbaren Pelzbesatz des grünen Gewandes zu urteilen — einen vornehmen Mann aus dem burgundischen Hofkreise dar, der wohl einem genußreichen Leben nicht abhold gewesen sein mag. T.



30. G. B. Tiepolo

(1693—1770)

Die Enthaltsamkeit des Scipio

Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut

(Verlagsnummer 1761)

Der letzte große Venezianer wird der am 16. April 1696 getaufte und am 27. März 1770 in Madrid verstorbene Giovanni Battista Tiepolo genannt. Ein frühreifes, feuriges Talent voller Schaffenslust und kühner Phantasie; in seiner Art der Fortsetzer der farbenfrohen gestaltenreichen Kunst des Paolo Veronese. Sein Vater war Kaufmann in Venedig, der es verstanden hat, sein Schäfchen ins Trockene zu bringen; er starb ein Jahr nach der Geburt seines berühmten Sohnes. Giovanni Battista kam frühzeitig in die Lehre von Gregorio Lazzarini, eines gewissenhaften, fleißigen Künstlers, der sich redlich mühte, den großen Meistern, insbesondere Paolo Veronese, nahezukommen. Aber seine Begabung war nicht groß und bei allem Eifer und Ernst fehlte ihm der göttliche Funke. Bald wandte sich der jugendliche Feuerkopf von diesem in mühevoller Bedächtigkeit einherschreitenden Lehrer ab und suchte neue Wege auf. Eine Zeitlang ging er den Spuren des G. B. Piazetta nach, der ihm gemäß war, dessen schwere Schatten und dumpfe Manier er rasch überholte. Mit sechzehn Jahren schon war er selbständig und erlangte eine Virtuosität der Pinselführung, die ihn oft zu Flüchtigkeiten verleitete. Eine ungemeine Beweglichkeit der Phantasie, eine Beherrschung der Anatomie und ein feines Farbengefühl brachten ihn dazu, mit Paolo Veronese und Correggio zu wetteifern. Die Leichtigkeit des Schaffens, rasch erworbener Ruhm und eine Unmenge von Aufträgen verführte ihn dazu, ein Geschwindmaler zu werden. Mit kecker Hand bedeckte er große Wandflächen mit geistreich erfundenen Szenen aller Art. In Deutschland kann man diesen gestaltungsfrohen Künstler am besten in Würzburg kennen lernen, wo er drei Jahre geweilt hat. Sein Hauptwerk ist dort die Dekoration des bischöflichen Palastes, den er mit mythologischen Szenen ausgestattet hat; der ganze heidnische Olymp machte sich in der Behausung des Kirchenfürsten breit. In Venedig sind besonders die Fresken des Palazzo Labia bemerkenswert, in Vicenza die Malereien der Villa rotonda, die mit denen Veroneses in der Villa Maser bei Traverso wetteifern. Man hat Tiepolo, ebenso wie dem Tinteretto, Lässigkeit vorgeworfen und nicht ohne Grund. Sorgfältiger ist der Meister in seinen Tafelbildern. Man erkennt da den vornehmen Zug, die reiche Palette, die sichere Führung der Linie, die ihm zu Gebote standen. Bei Lebzeiten hochgepriesen und fürstlich bezahlt, fiel seine Kunst bei der Nachwelt in Ungnade; Goethe tadelt ihn. Heute steigt er wieder erheblich in der Wertschätzung — ein gutes Vorzeichen für den innern Wert seiner Leistung. Der Vorwurf des Frankfurter Bildes ist dem Livius Kap. 26 entnommen: der römische Feldherr führt dem Allucius die Braut zu.

Sn.



31. Antoine Wiertz

(1806—1865)

Die Rosenknospe

Brüssel, Museum Wiertz

(Verlagsnummer 7016)

Der Belgier Anton Wiertz, 1806 in Dinant geboren und 1865 gestorben, ist eine absonderliche Figur. Sein Talent erwachte früh, er kam mit 14 Jahren in die Antwerpener Akademie. Die Eindrücke, die er dort erhielt, weckten in ihm das brennende, unauslöschliche Verlangen, es den Größten gleichzutun; insbesondere war der unerschöpfliche Rubens sein Ideal, ihn noch zu übertreffen, nahm er sich vor. Zeitlebens rang sein Wille mit seinem Können; er trotzte sich die wildesten Kompositionen ab, und mit eiserner Energie bedeckte er ungeheure Leinwandflächen mit Farben, um die Gleichgültigkeit und den Widerstand der stumpfen Welt zu besiegen. Sein Leitsatz war: Peindre des Tableaux pour la gloire et des portraits pour le pot au feu. Er verkaufte seine gemalten Himmelstürmereien nicht, sondern versammelte sie, um ihre Gewalt zu addieren, und um der dauernden Wirkung sicher zu sein. Um zu zeigen, was er könne, versuchte er sich auch auf anderen Gebieten der Malerei; ein solches Stück ist die hier abgebildete Rosenknospe, welche seine gute Zeichnung und sein ansprechendes Kolorit kennen lehrt. Es ist zwar nur ein Nebenprodukt, ein Nachtisch sozusagen von der Tafel seines Lebens, aber für den Kunstfreund heute genießbarer, als die von ungezähmtem Ehrgeiz diktierten großen Expektorationen, die malerischen Überanstrengungen, die der ruhmbegierige Meister sich zugemutet hat. Sn.



32. Bartolommé Murillo

(1618—1682)

Ruhe auf der Flucht

Petersburg, Eremitage

(Verlagsnummer 1760)

Das prächtige Bild des spanischen Madonnenmalers zeigt alle Reize, die des sevillaner Meisters Kunst zu offenbaren vermag. Der Entwurf, der Fluß der Linien, die auf einen warmbraunen Grundton gestimmte, fein abgewogene Farbenskala, die Verteilung des Lichtes, der landschaftliche Hintergrund, die Noblesse der Typen, die beiden lieblichen neugierigen Engelchen und das sorgfältig ausgeführte Stilleben in der rechten Ecke: alles zeigt die hohe, reifentwickelte Meisterschaft und macht sein Werk zum Gemeingut aller Geschlechter. Murillo hat in der Schule des Velazquez und durch die in Madrid versammelten Meisterwerke der italienischen und vlämischen Kunst sich ungemein rasch entwickelt und in seinem schmiegsamen Gemüte fand alles Schöne, was er sehen durfte, fruchtbaren Boden. Von seinem Leben weiß man wenig; er wurde von armen Eltern im Jahre 1618 geboren und kam, früh verwaist, zu dem Maler Juan de Castillo, der in Sevilla wirkte. Diesen Meister schildert Carl Justi als in seiner Art italianisierend, in Formen und Gesichtern etwas allgemein, dem Ruhigen, Milden, Einfachen zugeneigt; nicht ohne Geschick in der Komposition, breit in der Ausführung, kalt in der Farbe, mit Anläufen zu energischer Modellierung und Haltung; und sogar Studien von Luft und Licht. Bei diesem Lehrer hatte Murillo Vorhänge für die Altarbilder, Fahnen und Standarten, sowie Tapeten zu bemalen. Bald durch seines Brotherrn Weggang von Sevilla auf sich selbst gestellt, arbeitete Murillo für Gemäldehändler ums tägliche Brot und lieferte auf Bestellung Andachtsbilder für gläubige Abnehmer. Von diesen aus dem Handgelenk geschaffenen Werken sind noch drei vorhanden; eines davon, ein Marienbild, ist ganz hell, fest und pastos ausgeführt, ein anderes stellt eine schwärzliche, unbehilfliche, vielleicht absichtlich altertümliche Maria dar. Ein Kunstgenosse Murillos, Pedro Moya, der von der Studienreise aus Flandern und England heimgekehrt war, erzählte diesem Wunderdinge von dem Gesehenen. Er weckte dadurch die Begierde in dem Hörer, die gleichen Pfade zu wandeln. Von 1642 bis 1645 war Murillo in Madrid und erfuhr durch Velazquez gewaltige Förderung. Er war nun im richtigen Fahrwasser, und was in ihm seither als Keim verborgen lag, kam zu rascher glänzender Entfaltung. Zu Velazquez, dem Porträtisten- und Historienmaler, bildet Murillo, der Meister der Madonnen, Heiligen und Engelchen, eine natürliche Ergänzung. Er starb im Jahre 1682, schon bei Lebzeiten Apeles Sevillano genannt. Sn.





Meister der Farbe

Neue Folge 1922

Heft 5

Verlag von E. A. Seemann
Leipzig

Jährlich sechs Hefte

Meister der Farbe

Neue Folge / II. Jahrgang 1922 / Fünftes Heft

Carl Gustav Carus und die romantische Landschaft (I.)

Im Jahre 1831 erschienen von Carl Gustav Carus „Neun Briefe über Landschaftsmalerei", geschrieben in den Jahren 1815—1824. Dieses Buch, das erst in neuerer Zeit wieder mehr beachtet worden ist, ist insofern eine bedeutsame Quelle für die Beurteilung des Wesens der romantischen Landschaft, als es in ziemlich freiem Gedankenaustausch sich über die Eigentümlichkeit der landschaftlichen Gebilde klar werden will. Carus, der in Leipzig 1789 geboren war und 1869 in Dresden verstarb, gehörte zu jenem Kreise von Gebildeten, die für Goethes naturwissenschaftliche Studien ein starkes Interesse bekundet hatten. Er besaß als Arzt, Naturforscher, Philosoph und Künstler einen sehr klaren Blick für die geistigen Bewegungen seiner Zeit und war daher mit Goethe in Verbindung getreten, dessen Geist man in den Schriften von Carus überall erkennen kann. In dem Dresdener Romantikerkreise wurde Carus auch mit Caspar David Friedrich bekannt, dessen Landschaften wohl Carus vor allem als das Muster landschaftlicher Gestaltung vorschwebten. Selbst seine eigenen Gemälde verraten den Einfluß von Friedrichs Landschaften. Carus ist durch die Briefe über Landschaftsmalerei der beste Wortführer der romantischen Landschaft geworden. Sie fanden Goethes lebhaften Beifall, so daß ein Brief von ihm als Empfehlungsschreiben der Ausgabe vorangesetzt wurde.

Wir bringen im folgenden eine Auswahl der besten, klarsten und charakteristischsten Stellen aus den Briefen. Als Ganzes wirkt das kleine Werkchen dem modernen Leser manchmal zu sehr belastet von weitgesponnenen poetischen Reflexionen, obwohl gerade diese aus einem tiefen, seelenvollen Gemüte heraus geboren sind. Indessen wollte Carus ja kein ästhetisches System entwickeln, sondern nur mit Worten diejenigen feinsten Empfindungen in der Landschaft berühren, die nicht fest zu bestimmen sind, nur noch zu fühlen sind, dafür aber ihren Ewigkeitsgehalt nie einbüßen werden. Hebt doch Carus gleich im ersten Briefe seinem fingierten Freunde gegenüber hervor: „Laß uns, frei und ganz innerer Lust nachgebend, in den weiten Gefilden des Schönen die Gedanken sich verbreiten, und so gewiß wir mit nicht minderer Lust dann vom Gipfel eines Berges herniederschauen, wenn wir zuvor alle die verschlungenen Täler selbst durchstrichen haben, wie wir vielmehr den Gesamteindruck dadurch erhöht fühlen, daß in ihm sich nun der Genuß, den wir auf einzelnen Stätten empfanden, gleichsam wiederholt und einschaltet, so gewiß soll auch ein um jene Gegenstände schweifender Gedankenzug uns den lebendigen, freudigen Genuß an dem wunderbaren und geheimnisvollen Wirken der Kunst nicht verleiden; ja vielmehr, so wie jede echte Naturforschung den Menschen nur an die Schwelle höherer Geheimnisse führen, mit einem desto heiligeren Schauer erfüllen muß, so erwarten wir das Gleiche auch von einer offenen Erwägung der Kunst; obwohl man Künstlern den Unwillen über vieles ästhetisches Wort- und Schellengeklapper in Büchern und von Kathedern schwerlich verargen darf."

Aus dem II. Briefe

Die schaffende Kraft der Kunst wirkt immer weiter, und die Welt, wie sie geformt vor unseren Sinnen daliegt, ersteht unter ihren Händen aufs neue. Jegliches spricht uns aus ihren

Bildungen, zum Zweck des Künstlers, in wunderbarer und eigentümlicher Sprache an; Sonne und Mond, Luft und Wolken, Berg und Tal, Bäume und Blumen, die mannigfaltigsten Tiere und die noch mannigfaltigere und höhere Individualität des Menschen erscheint wiedergeboren, mit aller ihnen eigenen Gewalt auf uns wirkend, bald trübe, bald heiter uns stimmend, immer aber uns hoch über alles Gemeine erhebend durch die Anschauung der Göttlichkeit, d. i. der schaffenden Macht im Menschen selbst. Denn eben dies ist es ja, wodurch uns die Kunst als Vermittlerin der Religion erscheint, daß sie die Urkraft und Seele der Welt, welche schwache, menschliche Einsicht nicht im ganzen zu erfassen vermag, uns in einem Teilchen, d. i. im Menschengeist, näher rückt und erkennen lehrt; darum aber soll auch einesteils der Künstler in sich ein geheiligtes Gefäß erblicken, welches von allem Unreinen, Gemeinen und Frechen frei und unbefleckt bleiben muß, sowie andernteils das Kunstwerk aus demselben Grunde nie der Natur zu nahe treten, viel eher sich über sie erheben soll, damit das Erschaffen dieses Werkes durch den Geist des Menschen nicht vergessen, die Beziehung auf den Menschen dadurch nicht verloren werde.

Laß uns jetzt, teurer Freund! zur nähern Erörterung des Zwecks und der Bedeutung landschaftlicher Malerei insbesondere übergehen; einer Kunst, welche recht eigentlich erst der neueren Zeit angehört, überhaupt weit weniger in sich abgeschlossen ist und ihrem Blütenalter vielleicht erst entgegensieht, wenn die meisten übrigen Künste mehr dem rückwärts gewandten Janusgesicht gleichen oder wohl gar als Denkzeichen besserer Tage über den Gräbern der Vergangenheit ruhen. Eine jede nachahmende Kunst wirkt aber auf uns notwendig zweifach; einmal durch die Natur des nachgebildeten Gegenstandes, dessen Eigentümlichkeit auch im Bilde auf eine ähnliche Weise wie in der Natur uns affizieren wird, ein anderes Mal, inwiefern das Kunstwerk eine Schöpfung des Menschengeistes ist, welcher durch ein wahrhaftes Erscheinen seiner Gedanken den verwandten Geist über das Gemeine erhebt.

Das uns dicht Berührende, uns eng Verbundene kann durch seine Veränderungen auch uns selbst am heftigsten aufregen, mit Begierden oder mit Haß erfüllen; in der freien, uns ganz objektiv erscheinenden Natur aber bemerken wir vielmehr ein stilles, in sich gekehrtes, gleichförmiges, gesetzmäßiges Leben: das Wechseln der Tages- und Jahreszeiten, den Wolkenzug und alle Farbenpracht des Himmels, das Ebben und Fluten des Meeres, das langsame aber unaufhaltsam fortschreitende Verwandeln der Erdoberfläche, das Verwittern nackter Felsgipfel, deren Körner, alsbald herabgeschwemmt, allmählich fruchtbares Land erzeugen, das Entstehen der Quellen, nach den Richtungen der Gebirgszüge sich zu Bächen und endlich zu Strömen zusammenfindend. Alles folgt stillen und ewigen Gesetzen, deren Herrschaft wir zwar selbst mit untergeben sind, die uns trotz jedem Widerstreben zwar mit sich fortziehen, und, indem sie uns mit geheimer Macht die Blicke auf einen großen, ja ungeheuern Kreis von Naturereignissen zu wenden nötigen, uns von uns selbst abziehen, die eigene Kleinheit und Schwäche uns empfinden lassend, deren Betrachtung jedoch zugleich auch die innern Stürme besänftigend und auf alle Weise beruhigend wirken muß. Tritt denn hin auf den Gipfel des Gebirges, schau hin über die langen Hügelreihen, betrachte das Fortziehen der Ströme und alle Herrlichkeit, welche Deinem Blicke sich auftut, und welches Gefühl ergreift Dich? — es ist eine stille Andacht in Dir, Du selbst verlierst Dich im unbegrenzten Raume, Dein ganzes Wesen erfährt eine stille Läuterung und Reinigung, Dein Ich verschwindet, Du bist nichts, Gott ist alles.

Aus dem III. Briefe

Der Frühling ist gekommen, die Bäume haben verblüht, die Rosenzeit ging vorüber, ja die spätblühenden anmutigen Fliederbüsche schütteten ihre kleinen Sternblumen aus, und jetzt nahet sich schon der Sommer seinem Ende, hin und wieder schon gelbliche Blätter, früh schon mitunter herbstliche Nebelschleier über den Fluren, und noch immer ist mir weder Muße geworden, noch die Muße gekommen, um an Dich, lieber Ernst, von unsern begonnenen landschaftlichen Betrachtungen die Fortsetzung zu senden.

Allem, was wir empfinden und denken, allem, was ist und was wir sind, liegt eine ewige, höchste, unendliche Einheit zum Grunde. Ein tiefes innerstes Bewußtsein, welches eben, weil

durch dasselbe die Möglichkeit alles Erkennens, Beweisens und Erklärens gegeben ist, selbst nie erklärt oder bewiesen werden kann, gibt uns davon und zwar nach dem Grade unserer Entwickelung, bald dunkler, bald klarer die feste Überzeugung. Offenbart ist uns dieses Höchste in Vernunft und Natur als Inneres und Äußeres, wir selbst aber fühlen uns als einen Teil dieser Offenbarung, d. i. als Natur- und Vernunftwesen, als ein Ganzes, welches Natur und Vernunft in sich trägt, und insofern als ein Göttliches. Im höhern, geistigen Leben wird nun hierdurch eine doppelte Richtung möglich, entweder nämlich sind wir bestrebt, das Mannigfaltige und Unendliche in Natur und Vernunft zurückzuführen zu ursprünglicher göttlicher Einheit; oder indem das Ich selbst produktiv wird, stellt die innere Einheit durch äußere Mannigfaltigkeit sich dar. Im letzteren Falle zeigt sich das Können, im ersteren Falle das Erkennen. Aus dem Erkennen geht das Wissen, die Wissenschaft hervor, aus dem Können die Kunst. In der Wissenschaft fühlt der Mensch sich in Gott, in der Kunst fühlt er Gott in sich.

Doch laß uns jetzt über das Einwirken landschaftlicher Schönheit im Bilde unsere Betrachtungen weiter verfolgen.

Die Wahrheit der Darstellung berücksichtigen wir natürlich zuerst, denn sie verschafft ja gleichsam erst den Leib des Kunstwerks, durch sie ist es zuerst überhaupt da, und aus den den Räumen einer bloß willkürlichen Gestaltung zur Wirklichkeit, in welcher alle bildende Kunst sich bewegen soll, gebracht. Auf welche Weise nun fühlst Du Dich wohl bewegt, wenn Du in einem wohlgelungenen Bilde die weiteste, reinste Ferne, den klaren oder bewegten Wasserspiegel, das Spiel des zarten Laubes an Büschen und Bäumen oder irgend eine andre Form des unerschöpflichen Reichtums landschaftlicher Natur gut und treu nachgebildet findest? Gewiß, insofern Dir Naturkenntnis und Einbildungskraft, d. i. das Organ, geworden ist, die farbigen Striche des Pinsels, bei welchem doch von Naturwahrheit immer nur bis auf einen gewissen Grad die Rede sein kann, zu deuten, gewiß, sage ich, fühlst Du Dich hinschauend immer mehr in jene Gegend versetzt, Du glaubst die heitere reine Luft mit einzuatmen, Du sehnst Dich, unter jenen Bäumen zu wandeln, Du meinst das Rauschen des Wassers zu vernehmen, und somit hineingezogen in den heiligen Kreis des geheimnisvollen Naturlebens, erweitert sich der Geist, Du fühlst das ewig waltende Leben der Schöpfung, und indem alles bloß Individuelle, Ärmliche zurücktritt, stärkt und erhebt Dich dieses Eintauchen in einen höheren Zyklus, vergleichbar einem durch das Eintauchen in den stygischen Strom unverwundbar gewordenen Achilles. — Daß indes die bloße Wahrheit nun doch noch nicht das eigentlich Höchste und allein Anziehende des Bildes sei, kann die Vergleichung mit dem Spiegelbilde am füglichsten dartun.

Indem sich nun klarlich ergibt, daß die Wahrheit der landschaftlichen Darstellung allein noch nicht die verlangte Befriedigung gewährt, so wird es zugleich deutlich, daß auch hier hinzukommen müsse, daß es fühlbar werde, wie dasselbe der schaffenden Kraft eines Menschengeistes sein Dasein verdanke und eben dashalb als aus einer Einheit hervorgegangen, ein in sich selbst entwickeltes und beschlossenes, gleichsam organisches Ganzes sei. Dieses zugegeben, so muß ferner, da die Seite im Erfinden eines Werkes nur in einer gewissen Richtung zu denken ist, das Kunstwerk selbst notwendig auch einen gewissen Zustand aussprechen, welches dann wieder in der landschaftlichen Kunst nur geschehen kann, indem die landschaftliche Natur von einer gewissen, jener inneren Stimmung gleichnamigen Seite aufgegriffen und dargestellt wird. Dies führt uns weiter; denn da dieser Sinn nur durch Darstellung von Gegenständen ausgedrückt wird, da also das Aussprechen dieses Sinnes die schickliche Wahl des Gegenstandes mit einschließt, so können wir die Hauptaufgabe landschaftlicher Kunst nun bestimmter aussprechen, als:

Darstellung einer gewissen Stimmung des Gemütslebens (Sinn)
durch Nachbildung einer entsprechenden Stimmung des Naturlebens (Wahrheit).

Von dem Entsprechen zwischen Gemütsstimmungen und Naturzuständen

Welches sind nun aber die besonderen in den mannigfaltigen Verwandlungen der landschaftlichen Natur ausgesprochenen Stimmungen? — Wenn wir erwägen, daß alle diese Verwandlungen nichts anderes sind als Formen des Naturlebens, so können auch die verschiedenen

in denselben ausgesprochenen Stimmungen nichts anderes als Lebenszustände, Stadien des Naturlebens bezeichnen. Nun ist aber das Leben selbst in seinem Wesen unendlich, und nur seine Formen sind stetiger Veränderung unterworfen, im steten Hervor- und Zurücktreten begriffen, so daß wir dadurch in jeder individuellen Lebensform auf vier Stadien hingewiesen werden, welche als Entwickelung und vollendete Darstellung, Verwelkung und völlige Zerstörung sich unterscheiden lassen. Mehrfache Zustände aber entstehen, indem diese vier ursprünglichen sich untereinander verbinden, indem die Entwickelung selbst krankhaft gehemmt wird, die vollendete Kraft im Kampfe mit der eindringenden Zerstörung erscheint oder aus der Zerstörung wieder eine neue Entwickelung hervortritt. Beispiele hierzu lassen nun im Naturleben, inwiefern es Gegenstand landschaftlicher Darstellung werden kann, in Menge sich nachweisen. Die nächsten bieten die stets wechselnden Jahres- und Tageszeiten dar, wo Morgen, Mittag, Abend und Nacht, Frühling, Sommer, Herbst und Winter jene Stadien ganz bestimmt zeigen, und auch die erwähnten Kombinationen nicht fehlen, indem ein Trübewerden des Morgens, ein Reif auf Blütenbäumen, ein Vertrocknen der Pflanzen in der Sonnenhitze, ein Gewitter am Mittag, das Aufgehen des Mondes in der Nacht, das Erstehen neuer Knospen aus dem erstorbenen Stamme, wie so unzähliges andere, hierher gehören.

Nun aber auch im Gemüte selbst, welche Reihe von Stimmungen wird hier vorkommen können? Offenbar auch nur, wie im ewigen Naturleben, Erheben und Versinken einzelner Lebensformen, so im ewigen Leben der Seele, Erstehen und Vergehen einzelner Äußerungen des Gemütslebens. Das Gefühl des Aufstrebens, der Ermutigung, der Entwickelung, das Gefühl wahrer innerer Klarheit und Ruhe, das Gefühl des Hinwelkens, der Schwermut und die Fühllosigkeit, Apathie sind auch hier die vier Stadien, auf welche, als auf die ursprünglichen Grundtöne, das Gemütsleben mit all seiner unendlichen Mannigfaltigkeit sich zurückführen läßt. Ja selbst die im Naturleben nachgewiesenen nächsten Kombinationen dieser ursprünglichen Zustände finden auch hier wieder statt: es kann im Aufstreben das Gefühl der Unmöglichkeit des Erreichens Melancholie erzeugen; aus dem Andringen äußerer zerstörender Momente gegen das Gefühl der vollendeten Kraft ein innerer Kampf erregt werden, es kann aus Apathie die Ermutigung sich hervorheben usw.

Wenn nun aber die angeschlagene Saite eine zweite, ihr gleichnamige, wenn auch höhere oder tiefere, mit in Schwingungen versetzt, so müssen auch in Natur und Gemüt die verwandten Regungen sich hervorrufen, und auch hier erscheint wieder die Individualität des Menschen als untrennbarer Teil eines höheren Ganzen. Das unbefangene Gemüt wird daher vom angeregten, aufstrebenden Naturleben, reinem Morgenlicht, heiterer Frühlingswelt ermutigt und belebt, von reiner blauer Sommerluft und voller ruhiger Blätterfülle der Waldung erheitert und beruhigt, vom Erstarren der Natur im trüben Herbst schwermütig gestimmt, und von den Leichentüchern der Winternacht in sich selbst gewaltsam zurückgedrängt und gelähmt. Das befangene Gemüt, welches schon von einer vorwaltenden Regung beherrscht wird, trägt dagegen auch wohl *seine* Regung auf die aufgenommenen Vorstellungen über, sie selbst mehr oder weniger verfärbend; ja, das kranke Gemüt kann von allem verkehrt affiziert werden, vom Frühlingsmorgen sich niedergedrückt, sowie im möglichsten Jammer und äußerem Ungemach sich heimisch, ja erheitert finden, welches denn unsere, auf das Gesunde und Naturgemäße sich beziehenden Betrachtungen nicht weiter irren kann.

Nicht zu übersehen ist endlich noch, wie der Gegensatz zwischen Empfindung und Vorstellung (als Totales und Individuelles) sich seinem Wesen nach in den Vorstellungen selbst, wie sie die landschaftliche Natur darbietet, wiederholt. Einmal gilt dies nämlich von dem in diesen Vorstellungen bemerkbaren Gegensatze zwischen Farbe und Gestalt und es wird daher offenbar z. B. ein und dieselbe Gegend eine ganz andere Stimmung aussprechen, einen anderen Charakter darstellen, wenn sie in anmutiges Grün oder wenn sie in totes Gelb, Braun oder Grau gekleidet ist. Ganz vorzüglich aber muß bemerkt werden, daß unter den Vorstellungen landschaftlicher Natur vorzüglich diejenigen den Regungen des Gemüts entsprechen, welche auf die Art der *Witterung* sich beziehen; ja man könnte sagen, daß der Wechsel verschiedener Stimmungen der Atmosphäre sich genau so für das Naturleben zeige, wie der Wechsel verschiedener Stimmungen des Gemütes für das Seelenleben. (Fortsetzung folgt.)

Die farbigen Reproduktionen sind ausgeführt in der Graphischen Kunstanstalt von Kirstein & Co. in Leipzig
Druck der Farbentafeln von Förster & Borries, Zwickau und Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

33. Oswald Achenbach

(1827—1905)

Rocca d'Arci

Leipzig, Museum der bildenden Künste

(Verlagsnummer 8182)

Oswald Achenbach, der jüngere Bruder Andreas Achenbachs und dessen Schüler, kam bereits als Zwölfjähriger an die Düsseldorfer Akademie und hat neben seinem bedeutenden blutsverwandten Lehrer ständig seine eigenen Wege als Künstler verfolgt und ist aus eigner Kraft zur Vollendung herangereift. Während Andreas die weite Welt umschweifte und dank eines ungeheuren Kunstgedächtnisses Nord und Süd, Himmel, Erde und Meer beherrschte, gab Oswald seiner Liebe für die Schönheiten Italiens frühzeitig Ausdruck und ist dieser alten Liebe treu geblieben. Er wurde nicht müde, von dem bestrickenden Reiz der südlichen Landschaft zu erzählen, ihre durchsonnte Farbenpracht immer aufs Neue und in neuer Gestaltung zu schildern, auch das beweglich-leidenschaftliche Völkchen, das dort sein Wesen treibt, mit treffsicherem Pinsel festzuhalten. Die Bedeutung seiner Kunst liegt in der freien, von Vorläufern unberührten Art der Auffassung und daß er harmonische, reichbelebte und stimmungsvoll einheitliche Kunstwerke schuf, deren künstlerische Einzelheiten durchweg aufeinander bezogen sind, so daß sie sich gegenseitig stützen und untereinander zum Ganzen runden. In dem vorliegenden Werke kommt sein solides Können, die große Gewandtheit in der Darstellung der Architektur, dem Helldunkel, der bunten Staffage voll zur Geltung. Sn.



54. Friedrich Franz Hoffmann-Fallersleben

(geb. 1855 in Weimar; lebt in Berlin)

Schloßterrasse

(Verlagsnummer 8186)

Professor Hoffmann-Fallersleben, von dessen Bildern schon ehedem welche in den „Meistern der Farbe" reproduziert wurden, ist der Sohn unseres Nationaldichters Hoffmann von Fallersleben und das Patenkind Friedrich Prellers und Franz Liszts. Letzterer hatte dem Sänger von „Deutschland über alles", der als politischer Märtyrer von Ort zu Ort gehetzt wurde, zu einer Ruhestatt in Weimar verholfen. Dort verlebte unser Meister die ersten fünf Jahre seines Lebens. Dann nahm ihn ein noch poesievollerer Winkel des schönen Vaterlandes auf: es ging nach dem alten Klostersitze Corvey im westfälischen Weserlande, wo der Herzog von Ratibor den vertriebenen Professor als Gebieter über die berühmte Bibliothek setzte. Der Knabe hatte um diese Zeit schon seine Mutter verloren, aber an deren gemütvollen Schwester Ersatz gefunden. Und der Vater, der seine eigene weite und tiefe Bildung sowie seine Vaterlandsliebe in den Sohn verpflanzte, ging vollends in ihm auf. Unser Hoffmann ist denn auch als Maler das geworden, was der Vater als Gelehrter und Dichter war: der unermüdliche Herold der deutschen Heimat. Dem entspricht seine Volkstümlichkeit. Wir sahen Nachbilder seiner Werke in den entlegensten Dörfern und hörten die schlichten Besitzer sagen: Das malte der Sohn des Mannes, der unser „Deutschland über alles" dichtete. Kann es schönere Erfolge geben? — Da im Sohne das Talent zur Kunst stärker als der Hang zum Gelehrten war, ließ ihn der Vater 1873 das Gymnasium mit der Düsseldorfer Akademie vertauschen, die allerdings damals ihre erste Glanzepoche bereits hinter sich hatte. Mehr als sie wirkte der gerade aus Weimar gekommene Alfred Böhm auf den Novizen, der denn auch nach dem Tode des Vaters mit den Hinterbliebenen um so lieber nach der Heimatstadt zurückzog. Hier fand er seine Hauptstützen am Paten Preller, am älteren Kalkreuth und besonders Theodor Hagen, dessen Meisterschüler er später wurde; hier fand er auch seinen Freund Karl Buchholz, dem er nachmals zu der leider so verspäteten Anerkennung verhelfen sollte. Als reifer Künstler kehrte er 1879 nach Düsseldorf zurück. Dort traf er wieder mit Böhm zusammen, dessen Wiederentdeckung für unsere Zeit sein Verdienst ist, schloß sich an Feddersen, Irmer, Kröner, Dücker an und blieb bis 1882. Dann gründete er in Weimar seinen eigenen Hausstand. Seine Gattin Luise geb. Kaiser ist auch Künstlerin und fand in der großen Berliner Ausstellung stets Anklang. Denn seit 1888 ist Berlin der dauernde Wohnsitz unseres Meisters geblieben. — Wenn man ihn recht verstehen will, darf man ihn nicht so schlichtweg als Landschaftsmaler ansehen. Er malt nicht, wo er was Malenswertes findet, sondern nur dort, wo er sich heimisch fühlt, wo er Natur und Menschen, Kultur und Geschichte bis ins innerste Wesen durchdringt und sein eigen nennt. Das hat er eben vom Vater, der den Knaben allseitig beobachten und in den Kern der Dinge sehen lehrte. Niedersachsen, die nordwestdeutsche Heide- und Moorlandschaft: da ist er bodenständig. Gleichwohl findet man in Hoffmanns Atelier, in dem ein rastloser Fleiß ein unübersehbares Material von auf das Feinste durchgearbeiteten Studien zusammengetragen hat, das ganze Vaterland in seiner unvergleichlichen Schönheit und Vielgestaltung.


F. Hoffmann Fallersleben

36. Carl Spitzweg (1808–1884), Picknick

Privatbesitz

(Verlagsnummer 8183)

Das hier wiedergegebene Bild Karl Spitzwegs zeigt den Künstler in einem ganz anderen Lichte als die Erzeugnisse, die man als typische Spitzwegs kennt. Er war im Jahre 1851 mit Eduard Schleich nach Paris gepilgert und hatte dort Eindrücke, die seiner Kunst eine neue Wendung gaben und sein ferneres Wirken bestimmten, ja ihn eigentlich erst zur Vollendung führten. Damals war die Farbenkunst des Eugen Delacroix zum Durchbruch, zur Anerkennug gelangt. Eben begann Gustav Courbet sich zu regen und seinen kecken Realismus der gequälten Theatermalerei entgegenzusetzen. Außerdem war die Schule von Fontainebleau, unter Theodor Rousseaus Führung, mit Dupré, Diaz, Corot neuen Zielen nachgegangen, das Buch der Natur hatten sie mit durstigen Augen neu entziffert und einen neuen Sinn, die tiefere Bedeutung zu enträtseln versucht. Der Wald, die Landschaft, Berg und Fluß, Licht und Schatten, Farbe und Linie gewannen einen anderen Ausdruck — es war abermals eine Befreiung vom Hergebrachten. Für Spitzweg waren diese Dinge neu, und die Art, die ihm hier entgegentrat, verwandelte ihn völlig. Er wurde nun eigentlich erst Maler, Farbenkünstler, Lichtpoet. Vor allem scheint ihn ein Bild von Isabey, ein Frauenbad in Dieppe, berührt zu haben; anscheinend hat er es dreimal kopiert, um seine Reize ganz in die Hand zu bekommen. Das hier wiedergegebene, flockig gemalte Bild gibt einen Eindruck wieder, ist ganz aus Farbengegensätzen geboren. Auch die Komposition ist frei und leicht, die Verteilung von Licht und Schatten, der Gesamtton machen dies Bild zu einem der wirkungsvollsten, die jemals der Hand des Koloristen Spitzweg entstammten. Sn.



37. Edgar Degas (1834—1917). Ballett im Freien

Frankfurt a. M., Städelsches Institut

(Verlagsnummer 8190)

Der Künstler, dem wir das vorliegende Werk verdanken, war in vieler Beziehung ein Sonderling. Er ist der Sohn wohlhabender Eltern — sein Vater war Bankier — und widmete sich zunächst der Jurisprudenz. Frühe künstlerische Eindrücke, die persönliche Bekanntschaft mit A. D. Ingres weckten in ihm die Sehnsucht zur Malerei. Mit zwanzig Jahren kam er in die École des Beaux Arts und arbeitete unter Lamothe, besuchte eifrig den Louvre, faßte eine Vorliebe für die Kunst der Frührenaissance, ging 1856 nach Italien und kopierte in Rom, mit ernstem Fleiße zeichnend und malend, und seine Kopien nach alten Meistern gelangen so gut, daß sie den Originalen sehr nahe kamen. Die künstlerische Laufbahn setzte Degas dann auf graphischem Gebiete fort; das ist begreiflich, da Ingres, ein eminenter Zeichner, ihn beriet, und diesem war die Zeichnung das weitaus Wichtigste des Künstlertums. Die Farbe spielt auch dann, als Degas sich der Malerei zuwendete, eine Nebenrolle. Zunächst versuchte er sich, dem Herkommen entsprechend, mit der Historienmalerei, die einen Einfluß von Eugen Delacroix, des grimmigsten Gegners von Ingres, verrät. Schon hier zeigte Degas aber eine künstlerische Selbständigkeit; eine Semiramis und eine Tochter Jephtas waren die Stoffe nicht, bei deren Gestaltung er sich wohl fühlte. Er wendet sich dem Bildnisse zu, wohl unter der Einwirkung Léon Bonnats, mit dem er in Rom vertrauten Umgang gepflegt hatte. Später trat Degas der Schule von Batignolles nahe, deren Führer Edouard Manet ist und als deren hervorragendste Vertreter Monet, Renoir und Cazin zu nennen sind, auch der Deutsche Scholderer gehört zu ihnen und Emile Zola als ihr literarischer Herold und Vorkämpfer. Der Krieg von 1870 unterbrach die künstlerische Tätigkeit; nach seiner Beendigung fand Degas seine eigentliche Spezialität, das hier wiedergegebene Bild entstammt jener Zeit. Hier ist mit allen akademischen Regeln gebrochen, die Darstellung ist wie mit dem Momentapparat aufgenommen, den es damals (1872) noch nicht gab. Es ist ein Blick auf die Bühne in zwei Teilen. Die untere Partie zeigt zwei ganze und einen halben Kopf von Orchestermitgliedern, die obere, helle, Gestalten von Tänzerinnen, vom Rampenlicht beleuchtet. Das war ein unerhörtes, keckes Wagnis, und dergleichen Kühnheiten fanden Beifall, besonders wegen der ungewöhnlichen Bewältigung der zeichnerischen und malerischen Probleme. — Nach und nach errang sich Degas in den Kreisen der Kunstkenner eine wachsende Anerkennung, die sich in den steigenden Preisen seiner Bilder ausdrückt; ein Bild, Danseuses à la barre, wurde auf der Auktion Rouart in Paris mit 435 000 Francs bezahlt. Max Liebermann hat dem Künstler Degas eine literarische Würdigung gewidmet. (Berlin, 1899.) Sn.



38. Gerard David

(1460—1494)

Anbetung der Könige

München, Alte Pinakothek

(Verlagsnummer 1754)

Gerard David, der 1460 in Ouwater in Holland geboren wurde, in Haarlem seine Ausbildung erhielt und 1484 als Meister der Lukasgilde in Brügge Aufnahme fand, setzt mit seinem künstlerischen Schaffen die leitenden Ideen des Hans Memling fort, dessen Mitarbeiter er bis zu Memlings Tode (1494) war. Als Kind einer Zeit, die um die Jahrhundertwende den großen Umwälzungsprozeß vornimmt, leitet er die Bahnen der altniederländischen Malerei zu den neuen Bestrebungen des frühen 16. Jahrhunderts über. Während aber in den Niederlanden das Schwergewicht der künstlerischen Produktion zu dieser Zeit von Brügge nach Antwerpen verlegt wird, bleibt David in der Stadt Brügge und nimmt nur 1515 einen kurzen Aufenthalt in Antwerpen. So erscheint David als bedeutender Abschluß der lokalen Brügger Kunstentwickelung des 15. Jahrhunderts. Weit davon entfernt, reiner Eklektiker zu sein, sammelt er in sich die Kräfte der früheren Generationen, auf denen er bewußt aufbaut. Sein Streben ging in erster Linie auf einen klaren Bildaufbau, in dem er sich bemühte, die Komposition als ein einheitliches Ganzes zu betrachten.

Die Anbetung der Könige, die sich in der Münchener Pinakothek befindet, hat man schon lange Zeit als ein selbständiges Werk des Gerard David angezweifelt. Und in der Tat sind viele wesentliche Züge im Bilde vorhanden, die eine nahe Verwandtschaft mit seinem Landsmann, dem Holländer Hugo van der Goes, erkennen lassen. Nicht nur die Typenbildungen, auch die große, zügige Komposition weisen auf das Vorbild des Hugo van der Goes hin. Dazu kommen Einzelheiten, wie die schwebenden Engel, die dürren Bäume des Hintergrundes, das vornliegende Strohbündel, die auf dem Florentiner Altar der Familie Portinari schon von Goes verwandt worden sind. Mit Recht erscheint daher die Münchener Tafel als ein Werk, das unter dem unmittelbarsten Einfluß des Hugo van der Goes entstanden ist. Trotzdem waltet in dem Werke der Geist Gerard Davids. Besonders ist die Gruppe der Maria eine unzweideutige Schöpfung des Meisters. Auch die Zeichnung und Malweise, die sich hier etwas verflüchtigt haben, deuten auf Gerard David.

Auf den ersten Blick erscheint die Komposition nicht in einem einheitlichen Flusse. Von links her hat sich der Zug nach dem Stall von Bethlehem bewegt, der als Ruine erscheint, vor der Maria mit dem Kinde neben Joseph sitzt. Zweifellos zeigt sich hierin noch die gotische Anschauung, das Bild von links nach rechts zu entwickeln, und mit ihr ist der Künstler in seinem Streben nach Weiträumigkeit in Konflikt geraten.

In einer Vordergrundschicht, von der aus man nur schwer die Tiefe des Bildes erfassen kann, spielt sich die Szene ab. Während auf der linken Seite die Figuren außerordentlich eng gestellt sind, ist die Mariengruppe in einer freieren Räumlichkeit gegeben. Antithetisch sind somit die beiden Hälften der Komposition gegenübergestellt. Im Gegensatz zu der etwas gelockerten Komposition hat dagegen die Farbengebung eine einheitliche Bindung erfahren. Dadurch, daß sämtliche Farben auf einen gemeinsamen Ton gestimmt sind, ist ein koloristischer Wohlklang seltener Art hervorgezaubert.

Mag Gerard David in diesem Werke sich auch als ein Nachahmer des Hugo van der Goes erweisen, so steht er doch auch hier als ein Künstler vor uns, der bemüht ist, im Sinne der Renaissance nicht nach italienischen Vorbildern, sondern nach Gesetzen, die im innersten Wesen der altniederländischen Malerei begründet sind, zu gestalten. T.



59. Pieter de Hooch
Musizierende Gesellschaft

Leipzig, Museum der bildenden Künste

(Verlagsnummer 1765)

Pieter de Hooch gehört zu jenem Kreise von Genremalern, die unter dem Einfluß von Meistern aus Rembrandts Umgebung ihre Entwicklung begonnen haben. Er ist neben Nikolas Maes und Vermeer wohl der delikateste seiner Art, so daß seine Bilder unter die Reihe der begehrtesten gehört. Das Leipziger Bild, das hier abgebildet ist, vermittelt eine gute Anschauung seiner Kunst.

Eine musikalische Gesellschaft, die aus einer jungen sitzenden Dame mit dem Notenheft, einem Cellisten, der eben sein Glas erhoben hat, und einem Flötisten besteht, hat sich in einer weiten Halle zusammengefunden und um einen Tisch zur Linken niedergelassen. Während zwischen dieser Gruppe ein mit einem Federbarett geschmücktes Mädchen herausschaut, befinden sich zwei Pärchen im Hintergrund, das eine hinter einer Fensternische, das andere unter der Tür zu dem hinteren Saal, in angeregter Konversation. Es ist also eine ganz ruhige, intime Szene hier festgehalten, die bezeichnend für unseren Künstler ist; denn die Personen auf seinen Bildern sind selten in großer Handlung begriffen. Mit ihren kostbaren Kleidern sind sie nur für die gesellige Unterhaltung geschaffen und genießen den Augenblick heiteren Beisammenseins.

Was den Bildern Pieter de Hoochs den unübertrefflichen Reiz verleiht, ist der Zauber seiner Farben und Lichter. Ein helles Sonnenlicht erfüllt den ganzen Raum und verleiht jedem Gegenstand eine ungemein lebendige Gestalt. Und dieses Licht wird dann weiter reflektiert, bricht sich und flutet in die dunkelsten Ecken hinein, so daß die Räumlichkeit immer wie in warmen Goldton getaucht ist. Nicht nur durch das Fenster, auch von dem Nebenraum — oft ist es auch ein Hof oder eine Straße — wird neuer Lichtzauber eingeführt. Kein Wunder, daß der Künstler in seiner ausgesprochenen Lichtfreude auch meist bestimmte Farben bevorzugt. Das Zitronengelb, das auf unserem Bild in satter Breite das Kleid der vornehmen Dame unmittelbar fühlbar macht, fehlt auf keinem seiner Bilder. Man könnte aus jedem seiner Gemälde kleinere Ausschnitte nehmen und würde schon durch die Harmonie und Abgewogenheit der nebeneinanderstehenden Farben einen faszinierenden Reiz erfahren. Die Art, wie zum Beispiel das Karmoisinrot der Weste des Cellisten zu den weißen aufgeplusterten Ärmeln, der grauvioletten Hose und den bläulichweißen Strümpfen zusammensteht, verrät einen Künstler, der die zartesten Töne noch zu nuancieren versteht.

In der letzten Periode seines Lebens hat sich der Künstler freilich des öfteren wiederholt. Seine Gemälde erhalten etwas Einförmiges, da die Darstellung der Kostüme schließlich immer mehr und mehr einer raffinierten Malerei überantwortet wurde. Trotzdem ist der Künstler ein echter Meister geblieben. Denn seine Farben, das Helldunkel, die Modellierung der großen Oberflächen, das Spiel der umgebenden Luft blieben der ewige Zauber und das rätselhafte Geheimnis seiner Kunst. T.



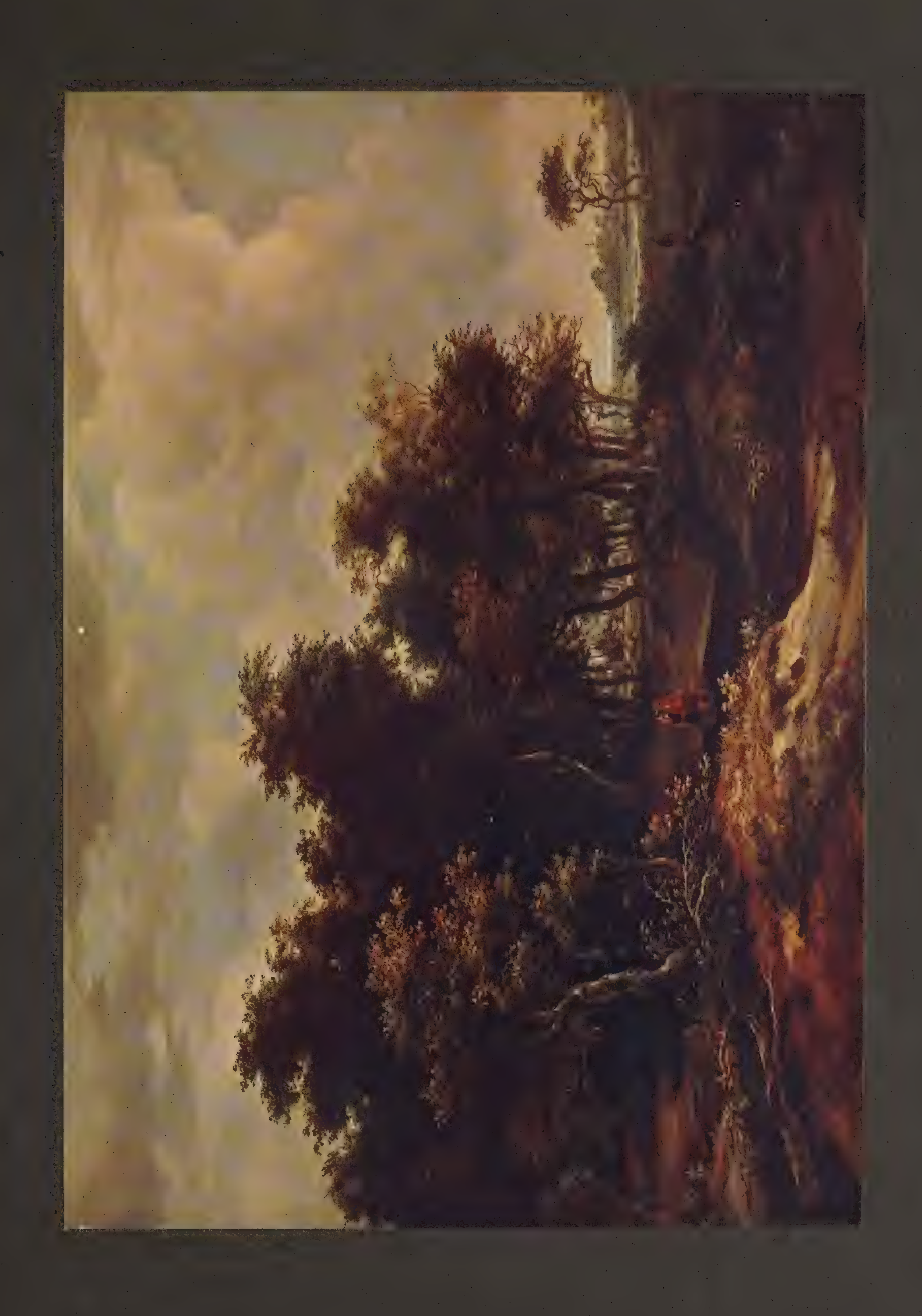
40. Meindert Hobbema, Eingang zum Walde

Frankfurt a. M., Städelsches Institut

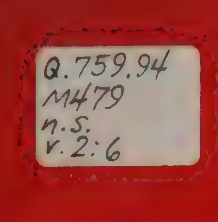
(Verlagsnummer 1764)

Das Frankfurter Bild Hobbemas mit dem „Eingang zum Walde" gehört unter die Reihe derjenigen Gemälde, in denen der Künstler eine große Verwandtschaft mit dem größten Landschafter seiner Zeit, mit Jakob van Ruisdael, aufweist. In der Tat ist wohl Hobbema ein Freund und Schüler Jakob van Ruisdaels gewesen. Ihm hat er die Wahl seiner Motive abgesehen. Aber die tiefe seelische Haltung seines Lehrers hat er nie erreichen können. Hobbema ist immer nüchterner geblieben. Er besaß eine gesunde, frische Naturauffassung. Mit großer Liebe hat er deshalb oft mehrere Male irgend ein Motiv wiederholt und von neuem gestaltet. Indessen war er nicht ein Künstler, der den Drang in sich fühlte, viel und reich zu gestalten. Daher hat der Maler auch keine große künstlerische Entwickelung durchlaufen. Als er durch einen sicheren Posten großer wirtschaftlicher Sorgen enthoben wurde und 1668 eine Stellung im Weinsteueramt erhalten hatte, hat er nur in seinen Mußestunden noch gemalt. Nach 1670 besitzen wir daher nur ein datiertes Gemälde von ihm: die „Straße von Middelharnis" in London (wohl von 1689), das freilich sein bekanntestes Werk wurde. Seine Produktion ließ im Alter sichtlich nach, obwohl er erst 1709 starb.

Die Frankfurter Landschaft, die eine nicht authentische Signatur trägt, ist mit Unrecht dem Künstler von gewisser Seite abgesprochen worden. Die künstlerische Vollendung spricht hingegen hinreichend für sich selbst. Trägt doch das Bild die charakteristischen Eigenschaften von Hobbemas Kunst. Wie hier die einzelnen Räume zu kleinen Gruppen sich verdichten, wie dadurch Einblick in tiefe Winkel geschaffen wird, wie im Hintergrunde rechts hinter einem Wiesenplane ein Dorf erscheint, alles ist ganz im Sinne Hobbemas behandelt. Auch deutet die Verwertung der Staffagefiguren, die sich ganz der Landschaft unterordnen, darauf hin, daß hier ein Künstler spricht, der die Natur als Schauplatz menschlicher Tätigkeit betrachtet. T.







Meister der Farbe

Neue Folge
1922
Heft 6

Verlag von E. A. Seemann
Leipzig

Jährlich sechs Hefte

Meister der Farbe

Neue Folge / II. Jahrgang 1922 / Sechstes Heft

Carl Gustav Carus und die romantische Landschaft (II.)

Von der Wirkung einzelner landschaftlicher Gegenstände auf das Gemüt

Es kann von diesen besonderen Gegenständen nur gelten, daß auch sie wirken werden nach dem Sinne des Lebens, welches in ihnen sich offenbart; das Unorganisierte als erkältend, das sich Bildende als erregend, das Vollendete als beruhigend. Nehmen wir denn z. B. die nackten Felsmassen des Erdkerns in ihrer rauhen Gestaltung, dem höheren organischen Leben noch nirgend Nahrung und Sicherung darbietend, so fühlen wir uns dabei sonderbar zurückgezogen, erhärtet. Verwittert der Fels, bilden sich auf ihm unter Einwirkung von Luft und Wasser, Licht und Wärme die ersten Spuren der Vegetation in Erzeugung von Flechten und Moosen, so erzeigt sich bei Erwägung neuhervorgehender Bildung das Gefühl schon milder und erwärmter. Dasselbe gilt im Verhältnis von nacktem Sand und fruchtbarer Erde. Der Himmel hinwiederum in voller Klarheit, als Inbegriff von Luft und Licht, ist das eigentliche Bild der Unendlichkeit; und wie schon bemerkt wurde, daß das Gefühl in der Richtung auf das Unendliche seinem Wesen nach begründet sei, so deutet nun auch dieses Abbild die Stimmung eines von ihm überwölbten landschaftlichen Ganzen tief und mächtig an, ja macht sich zum unerläßlichsten und herrlichsten Teil der Landschaft überhaupt. Wie daher durch Wolken, ja selbst durch hochaufgetürmte andere Gegenstände das Anschauen dieser Unendlichkeit mehr und mehr eingeengt und endlich gänzlich verhüllt wird, so regt dies auch im Gemüt mehr und mehr eine beklommene Stimmung an, wenn dagegen das Übergehen dieses Wolkenschleiers in lichte Silberwölkchen, das Zerteilen desselben durch des aufgehenden Mondes oder der Sonne ruhige Klarheit, die innere Trübheit verlöscht und zum Gedanken des Sieges eines Unendlichen über ein Endliches uns erhebt. Endlich das Wasser, als viertes Hauptelement des Naturlebens, inwiefern aus ihm alles Lebendige dieser Erde sich erschließt, in ihm die Unendlichkeit des Himmels sich widerspiegelt, recht eigentlich der Himmel auf Erden zu nennen, zieht uns mit doppelten Banden an; und wie es lebenstätig erbrandend und rauschend das Gefühl erregt und belebt, erweckt uns sein heiterer oder dunkler Spiegel das Gefühl unendlicher Sehnsucht. — Was nun aber belebte Geschöpfe betrifft, so sind diese zwar als solche der Landschaft fremd und entbehrlich, jedoch wirken sie, indem sie die Bedeutung der übrigen Gegenstände hervorheben, zur Verstärkung der Wirkung dieser letzteren im hohen Grade mit. Das scheue, in Waldesnacht einheimische Reh wird den Eindruck einer dunklen Baumgruppe schärfen, eine Reihe von Zugvögeln wird die Jahreszeit näher zur Anschauung bringen, ein schwebender Raubvogel die Gebirgsnatur lebendiger darstellen; ja auch von menschlichen Gestalten gilt dasselbe und nur in dieser Beziehung können sie in der Landschaft für zulässig erklärt werden. Der Jäger, im Morgennebel über Felsen klimmend, wird den Sinn der Landschaft klarer andeuten; eine einsame, in Betrachtung der stillen Gegend verlorene Gestalt wird den Beschauer des Bildes anregen, sich an dessen Stelle zu denken; der Pilger wird die Idee der Ferne, ja das Nichtzuermessende der Erdfläche uns zurückrufen; immer aber wird die Landschaft das belebte Geschöpf bestimmen, es wird aus ihr selbst notwendig hervorgehen und zu ihr gehören müssen, so lange die Landschaft Landschaft bleiben will und soll.

Von Darstellung der Idee der Schönheit in landschaftlicher Natur

Das Verhältnis von landschaftlicher Schönheit in der Natur selbst, und in der Kunst, wird eben hierdurch zugleich also bestimmt: daß in der Natur das Gefühl wahrer und unmittelbarer Verkörperung göttlichen Wesens uns erhebt, daß hingegen in der Kunst ein Wahrnehmen der Göttlichkeit des Menschengeistes, welcher seine Empfindungen durch ein Nachbilden oder vielmehr ein Nacherschaffen göttlicher Naturformen ausspricht, uns, obwohl mit schwächern, doch zugleich mit engern Banden an sich fesselt. — Die Naturschönheit ist göttlicher, die Kunstschönheit ist menschlicher, und so wird es erklärlich, warum eben erst durch die Kunst der Sinn für die Natur wahrhaft aufgeschlossen wird. Es ist, als wäre der unendliche Reichtum der Natur in einer Sprache geschrieben, welche der Mensch erst erlernen müßte, und welche er allein dadurch erlernen könnte, daß er mittelst Eingebung eines höhern oder durch den Vorgang eines verwandten Geistes einen Teil dieser Worte in seine Muttersprache übersetzt erhält; ja es wird auf diese Weise die eigentliche Naturerkenntnis, die Naturwissenschaft, durch die Kunst vorbereitet und gefördert.

Aus dem V. Briefe

Die eigentliche landschaftliche Kunst setzt offenbar schon eine höhere Bildung und Erfahrung voraus. Es liegt eine gewisse Abstraktion und Selbstaufopferung darin, die Außenwelt, früher nur das Element für unsere Tätigkeit, auch an und für sich als etwas Schönes und Erhabenes gelten zu lassen; es liegt ein gewisser Grad philosophischer Ausbildung darin, einzusehen oder wenigstens zu ahnen, daß die gesamte Erscheinung der Natur die Offenbarung einer durchaus nicht menschlich zu vereinzelnden, sondern vielmehr dem Sinnen unzugänglichen, unendlich erhabenen alleinigen Gottheit sei, demnach aber auch in dem Weltganzen überhaupt und in den uns wahrnehmbaren Teilen desselben insbesondere die hohe Schönheit an und für sich anzuerkennen und zum Ziele künstlerischer Nachbildung zu wählen. Kurz, es wird hier gefordert, daß der Mensch die egoistische Beziehung der ganzen Natur auf sich völlig aufgebe und eine reine Anschauung der Schönheit des Weltganzen in sich aufnehme. Nur aus diesem Sinne also konnte die eigentliche Landschaftskunst hervorgehen. Der Mensch mußte die Göttlichkeit der Natur als der eigentlichen leiblichen Offenbarung, oder menschlich ausgedrückt, als der Sprache Gottes anerkennen, er mußte diese Sprache erlernen, er mußte in dem Sinne der Natur zu empfinden vermögen (denn auf eine tote Abformung kam es hierbei nicht an), damit er endlich in dieser Sprache (von Dichtern sagt man in dieser Beziehung sinnvoll: wie mit Engelzungen) das weltliche Evangelium der Kunst den Menschen verkünden könne.

Ich sagte Dir, daß ich von Betrachtung einiger Gemälde zu diesem Briefe mich angeregt gefühlt hatte; es waren die Werke der Stammväter echter Landschaftskunst, Claude und Ruysdael, wie sie in Dresdens Galerie sich aufgestellt finden. Du kennst sie, die beiden herrlichen Bilder von Claude, vor denen wir nie stehen konnten, ohne unwillkürlich tief einzuatmen, erfüllt von dem Gefühle einer heitern, wärmern, südlichen Luft; Du erinnerst Dich aber auch der rauschenden und stillen Gewässer, der ernsten Buchen und Eichen, welche Ruysdael mit so unendlicher Freiheit und Wahrheit hinstellt, daß uns die heimische geliebte Natur fast unmittelbar anzusprechen scheint. Hier kann man sagen, daß der innere Sinn des Künstlers sich wahrhaft objektiviert hat; man wird durchdrungen von der Überzeugung, daß beide Künstler das schöne große Naturleben rein in sich aufgenommen hatten, daß es alle ihre Adern und Nerven durchdrang, und daß sie es darum vermochten, in der Sprache der Natur zu uns zu reden und als klare, reine Spiegel die urschönen Bildungen zurückzustrahlen. Darum nun fühlen wir uns so frei, so wohl vor diesen Bildern, denn wir werden eine schöne menschliche Individualität gewahr, welche die innere Art ihres Seins uns anschauen läßt im Spiegel des wahren göttlichen Wortes, d. i. in der wahrhaften Natur, und zwar ganz frei und ruhig, ohne uns zu irgend einer bestimmten Ansicht hinleiten zu wollen, sondern ruhend in vollem seligen Genügen und eben dadurch uns selbst anregend, einmal alles Kleinliche, bloß unserer Einseitigkeit Angehörige von uns zu tun, um den Frieden des Künstlers in seinem Leben in Gott zu teilen.

Aus dem VI. Briefe

Was bildet denn Landschaftsmalerei, als die große irdische, uns umgebende Natur? — und was ist erhabener, als die Erfassung des geheimnisvollen Lebens dieser Natur? und wird der Künstler, durchdrungen von der Erkenntnis der wunderbaren Wechselwirkung von Erde und Feuer und Meer und Luft nicht gewaltiger durch seine Darstellung zu uns reden, wird er nicht reiner und freier die Seele des Beschauenden aufschließen, daß auch ihm sich die Ahnung der Geheimnisse des Naturlebens erschließe, daß auch er erkenne, kein ungeregeltes, leeres Ungefähr bestimme den Zug der Wolken und die Form der Gebirge, die Gestalt der Bäume und die Wogen des Meeres, sondern es lebe in alledem ein hoher Sinn und eine ewige Bedeutung?

Welche Landschaften lassen in dieser Beziehung nicht sich denken! — Wenn die ältesten naiven Landschaftsmaler entweder an die täglich uns umgebende Natur unbedingt sich hielten und eben durch ihr treues Anschließen an diese ihre Umgebung unbewußt manches Bedeutungsvolle darbildeten oder durch Beziehung auf Geschichte und Mythe der Menschen ihren Bildern höheres Interesse verleihen wollten, so würde dem Maler, dem die Erkenntnis des Naturlebens aufgegangen wäre, der reinste und erhabenste Stoff von allen Seiten zufließen. Wie redend und mächtig spricht nicht die Geschichte der Gebirge zu uns, wie erhaben stellt sie nicht den Menschen unmittelbar als Göttliches in Beziehung zu Gott, indem sie jede vergängliche Eitelkeit seines irdischen Daseins gleichsam mit einem Male vernichtet, und wie deutlich spricht sich diese Geschichte in gewissen Lagerungen und Bergformen aus, daß selbst dem Nichtwissenden dadurch die Ahnung einer solchen Geschichte aufgehen muß, und steht es nun dem Künstler nicht frei, solche Punkte hervorzuheben und im höhern Sinne historische Landschaften zu geben? — Wie bedeutungsvoll ist nicht die Art der Vegetation für den Charakter der Gegend; und die Geschichte der großen Formationen der Pflanzenwelt uns im schönen und sinnigen Gewande vorzuführen, wäre sicher eine edle Aufgabe der Kunst; denn es gibt ein geheimes Verhältnis unter diesen stillen Geschöpfen, und ein reiches poetisches Leben verbirgt sich in ihren Blättern und Blüten. — Wie unendlich mannigfaltig und zart sind nicht endlich die atmosphärischen Erscheinungen!

Du würdest freilich zu viel verlangen, wenn ich Dir nun schildern sollte, wie im einzelnen ein solches landschaftliches Kunstwerk beschaffen sein sollte, welche besondere Gegenstände gewählt werden, wie die Ausführung in Form und Farbe sein müßte; denn dann müßte ich ja selbst schon der Künstler sein, von dem ich nur erwarte, daß er einst kommen wird, aber kommen wird er sicher! Es werden einst Landschaften höherer, bedeutungsvollerer Schönheit entstehen, als sie Claude und Ruysdael gemalt haben, und doch werden es reine Naturbilder sein, aber es wird in ihnen die Natur, mit geistigem Auge erschaut, in höherer Wahrheit erscheinen, und die steigende Vollendung des Technischen wird ihnen einen Glanz verleihen, den frühere Werke nicht haben konnten.

Aus dem VII. Briefe

Jetzt, da ich Dir nun diese Beispiele noch vorgeführt habe, müßte mich alles trügen, oder ich habe mich nun deutlich ausgesprochen über das, was mir als Ideal neuerer Landschaftskunst vorschwebt, aber ich muß auch nun noch etwas über den Namen dieser Kunst beifügen. Von diesem Standpunkt nämlich betrachtet, kann uns der triviale Name der Landschaft nicht mehr genügen, es liegt hier etwas Handwerksmäßiges, dem mein ganzes Wesen widerstrebt. Ein anderes Wort also wäre zu suchen und einzuführen, und ich schlage hierzu vor: Erdlebenbild, Erdlebenbildkunst. — Mehr wenigstens von dem Ideale, was ich hier aufstellen wollte, liegt gewiß in diesem Worte, als in dem der Landschaft. — Indem ich nun aber wieder überlese, was ich geschrieben habe, fällt mir noch bei, daß aus all dem vorigen auch wohl ein Mißverständnis anderer Art hervorgehen könnte, dem ich auch sogleich begegnen muß. Es könnte nämlich, was von solchen Erdlebenbildern gesagt ist, auch wohl gedeutet worden, als sollten nun lauter gigantische Szenen in größtem Format dargebildet werden, als sollten nur Schilderungen der Alpenwelt, Seestürme, große Gebirgswaldungen, Vulkane und Wasserstürze der Vorwurf solcher Erdlebenbilder sein. — Das aber ist nun meine Meinung keineswegs, und

wenn ich auch nicht anstehe, zu behaupten, daß jene Szenen, rechtgefaßt, das Erhabenste der Erdlebenbildkunst darbieten würden, so ist jede, auch die stillste und einfachste Seite des Erdlebens, wenn nur ihr eigentlicher Sinn, die in ihr verborgene, göttliche Idee, richtig erfaßt ist, ein würdiger und schöner Gegenstand der Kunst.

Wie Goethe vom Menschenleben sagt, so könnten wir vom Erdenleben sagen:

„Greift nur hinein ins volle Menschenleben,
Ein jeder lebt's, nicht vielen ist's bekannt;
Und wo ihr's packt, da ist es interessant."

Der stillste Waldwinkel mit seiner mannigfach treibenden Vegetation, der einfachste Rasenhügel mit seinen zierlichen Pflanzen, vor bläulicher Ferne mit duftig blauem Himmel umwölbt, wird das schönste Erdlebenbild gewähren können, welches, sei es nun in kleinem oder großem Raume ausgeführt, wenn nur mit Seele erfaßt, nichts zu wünschen übrig lassen wird. —

Ferner soll aber auch nicht gesagt sein, daß ein Erdlebenbild bloß Gegenstände reiner, freier Natur, ohne alle Spuren des Menschenlebens aufnehmen solle; der Mensch ist ja das schönste Erzeugnis der Erde, und die Erde ohne den Menschen ist so wenig vollkommen, als der Mensch als Mensch vollkommen gedacht werden kann ohne die Erde. Zeugnisse des Menschheitslebens vervollständigen also erst das Erdenleben und seine künstlerische Darstellung, und somit können Menschen und Menschenwerke gar wohl in einem echten Erdlebenbilde erscheinen, nur daß die Schilderung des Erdlebens vorherrsche, wie es die Einheit eines Kunstwerkes fordert, welches nicht mehrere Aufgaben zugleich erfüllen kann. Allerdings müssen aus letzterem Grunde Menschen und Menschenwerke im Erdlebenbilde als durch die Erdnatur bestimmt erscheinen, und es ist empirisch schon lange anerkannt, daß eben dieses inneren Widerspruchs wegen z. B. ein eben vollendetes scharfkantig und neugefärbtes Gebäude wenig für landschaftliche Bilder paßt, daß Menschengestalten, welche eben das Leben in der Natur bezeichnen (wie etwa Jäger und Hirten), mehr dahin gehören als homerische Helden usw., welches sich dann alles, wenn obige Prämissen recht gefaßt sind, von selbst versteht.

Aus dem VIII. Briefe

Für den Nachbildner der Erscheinungen des Erdlebens eröffnet sich nun das weiteste Feld, wo nur unablässige Übung ihn weiter fördern kann, denn von den verschiedensten Gebilden soll er sich nach und nach den wahrhaften Typus einprägen, daß die Züge gerade dieser Gestaltungen gleichsam wie von selbst in seinen Werken wieder ausgeprägt werden, daß die Gestalten, welche seine eigene Phantasie hervorruft, doch im Gewande reiner, schöner Naturwahrheit erscheinen, daß er imstande sei, somit seinen Ideen das Bürgerrecht in der Wirklichkeit zu erringen. — Die Sprache der Natur soll also der Künstler reden lernen, und der Hörsaal, wo ein solcher Unterricht von ihm empfangen werden kann, ist nur die freie Natur selbst; Wald und Feld und Meer, Gebirg und Fluß und Tal, deren Formen und Farben er nun unablässig, ja lebenslänglich studieren soll, wo des Lernens und Übens kein Ende sein kann und wo wir sagen dürfen wie im Divan steht:

„Daß Du nicht enden kannst,
Das macht Dich groß!"

Ist nun aber die Seele durchdrungen von dem innern Sinne dieser verschiedenen Formen, ist ihr die Ahnung von dem geheimen göttlichen Leben der Natur hell aufgegangen und hat die Hand die feste Darstellungsgabe, sowie auch das Auge den reinen, scharfen Blick sich angebildet, ist endlich die Seele des Künstlers rein und durch und durch ein geheiligtes freudiges Gefäß, den Lichtstrahl von oben aufzunehmen, dann werden Bilder vom Erdenleben einer neuern höhern Art, welche den Beschauer selbst zu höherer Naturbetrachtung heraufheben und welche mystisch, orphisch in diesem Sinne zu nennen sind, entstehen müssen, und die Erdlebenbildkunst wird ihren Gipfel erreicht haben. —

Die farbigen Reproduktionen sind ausgeführt in der Graphischen Kunstanstalt von Kirstein & Co. in Leipzig
Druck der Farbentafeln von Förster & Borries, Zwickau — des Textes von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

41. Ulrich Hübner

(geb. 1872 in Charlottenburg, lebt in Neubabelsberg)

Die Binnenalster in Hamburg

(Verlagsnummer 8194)

Wenn ein junges, malerisches Talent halb unbewußt seinem innern Triebe folgt und sich dem künftigen Berufe durch Zeichnen und Malen nähert, stellen sich in der Regel Hindernisse ein: es wird dem keimenden Künstler schwer gemacht, seiner Bestimmung zuzustreben und der zu werden, der er sein soll. Bei Ulrich Hübner war das ausnahmsweise nicht der Fall. Sein Großvater war Maler gewesen und zwar ein von seinen Zeitgenossen gefeierter Künstler. Julius Hübner ist bekannt durch seine Historienbilder, er war lange Zeit Direktor der Dresdner Gemäldegalerie. Die Großmutter war eine geborene Bendemann, also der Düsseldorfer Kunstsphäre entsprossen, und so lag dem Enkel die Künstlerschaft doppelt im Blute, die in der nächsten Generation mütterlicherseits übersprungen wurde. Der Vater des Künstlers, Emil, war ein namhafter klassischer Philologe, die Mutter eine Tochter des Historikers Gustav Droysen. Nach Absolvierung des Gymnasiums und Erfüllung seiner Dienstpflicht beim 2. Garderegiment z. F. kam der Jüngling nach Karlsruhe, wo er unter Poetzelberger, Carlos Goethe und Schönleber tätig war. Schönleber erkannte die starke Begabung des Schülers und riet ihm, sich an den besten Lehrmeister, die Natur, zu halten; diesen Rat hat der Künstler gerne befolgt. Er wandte sich nach dreijährigem Studium seiner Vaterstadt Berlin zu und schloß sich der Gruppe der XI an, einem freien Bunde, zu denen Max Liebermann, Skarbina, F. Stahl und Leistikow zählten. Eine Fahrt nach Italien bereicherte seine künstlerische Entwicklung; später suchte er in der Umgebung Berlins, in Tegel, Pichelsdorf und Potsdam, und an der See, in Warnemünde, ein seinem Wesen entsprechendes künstlerisches Jagdgebiet auf. Nach vielfachen Reisen faßte er 1906 festen Fuß in Travemünde, eine glückliche Ehe wurde geschlossen, und mancherlei Reisen nach England, Schottland und Holland brachten neue, fruchtbare Eindrücke. Einem Rufe folgend, kehrte Ulrich Hübner 1914 nach der Heimat zurück, um an Stelle Albert Hertels dessen Lehrtätigkeit an der Akademie aufzunehmen. Seitdem lebt der Meister im waldumrauschten Neubabelsberg.

Bei Ulrich Hübner spürt man, wenn man seine Werke mustert, keine Anlehnung an fremde Vorbilder, er sieht die Welt mit unbewaffnetem Auge, mit freiem Blick, und erspäht den Reiz der deutschen Landschaft, den Schimmer des wechselvollen Spiels des Meeres, die feintonige Luft des holländischen Tieflandes mit derselben Sicherheit wie die zarten Schattierungen einer Winterlandschaft oder die dunstigen Schwaden eines Londoner Stadtbildes.



42. Vincent van Gogh

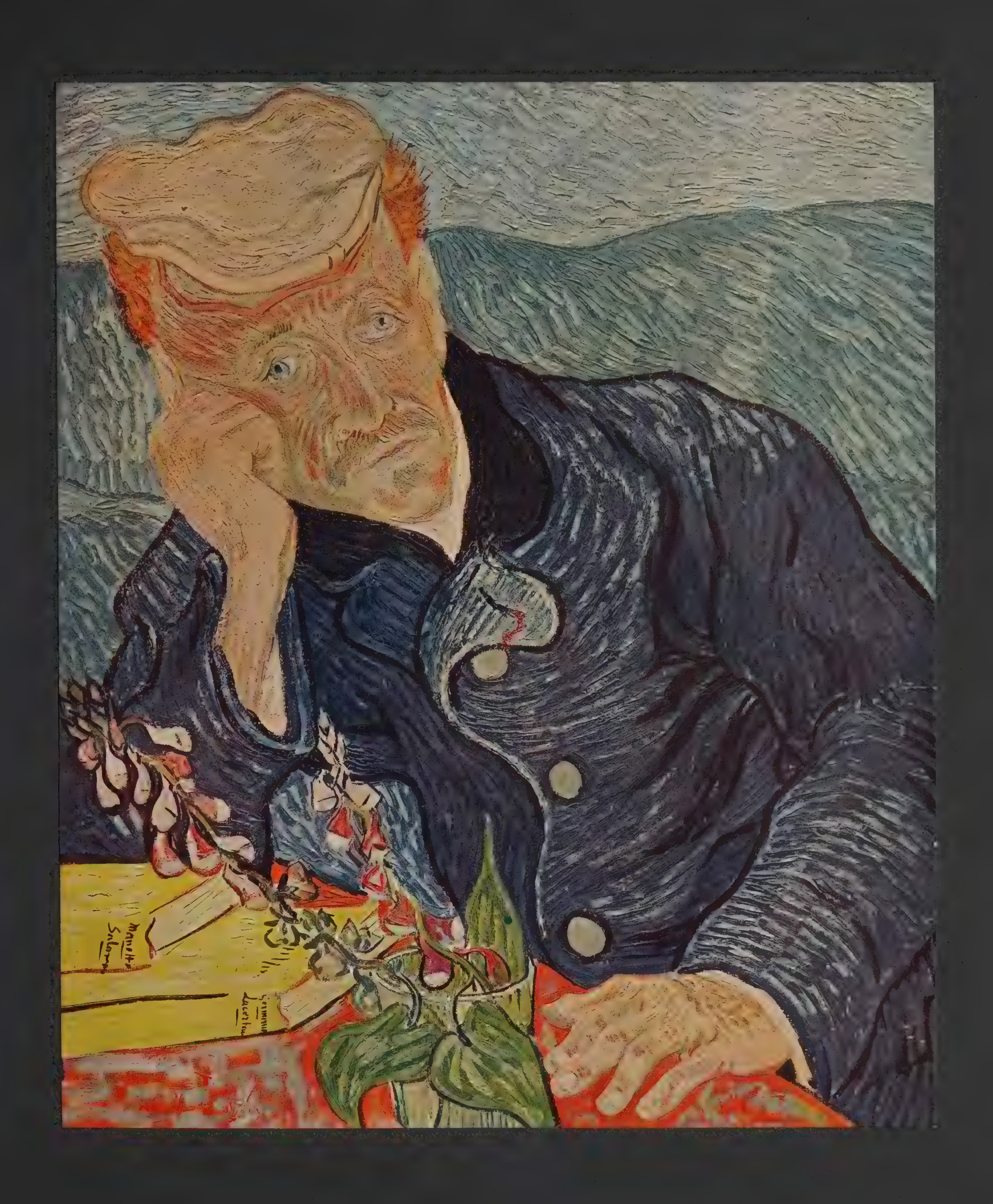
(1853—1890)

Bildnis des Dr. Gachet

Frankfurt a. M., Städelsches Institut

(Verlagsnummer 8193)

Keines Künstlers Seelenleben liegt so klar vor unseren Augen, wie das des Vincent van Gogh; in Hunderten von Briefen an seinen Bruder Theodor spiegelten sich seine Erlebnisse und seine Seelenkämpfe ab. Er war ein Selbstquäler, stets erfüllt von dumpfer Seelennot und einem unklaren Trieb, den Menschen zu helfen und dienlich zu sein. Eine unendliche Sehnsucht, zu wirken, beherrschte ihn, ohne daß er wußte, wie. Er schritt wie in finsterer Nacht dahin, einem Mondsüchtigen gleich, von einem unbekannten Ziel dämonisch angezogen; einsam und trotzig, rauh im Äußern, feinfühlig und leicht verletzt im Innern, zugleich wild und mild. In der Malerei ein einsamer Pfadfinder, mit einer Vorliebe für die Töne gelb und blau. Aus Millets Werken, deren Art der seinigen verwandt war, schöpft er Lust am Nachbilden, zeichnet unablässig und wirft einen Beruf nach dem andern wie eine lästige Hülle von sich. Endlich findet er die ihm einzig gemäße Tätigkeit, trifft auf verwandte Begabungen, klärt und läutert sich daran, und gelangt schließlich zu der Freiheit und Kühnheit, die seine letzten Werke auszeichnet. Das Bildnis des Dr. Gachet gehört dazu; es ist der Arzt, der dem gemütskrank gewordenen van Gogh beistand. „Je kränker werde, desto mehr Künstler werde ich" — heißt es in einem seiner Briefe. Unter dem linden Schutze des gütigen Mannes, dessen Züge er in dem Bilde festgehalten hat, konnte der Künstler unbehelligt von der Außenwelt seinen Bildträumen nachhängen, bis eine Kugel seinem Leben, das ihm zur Last war, ein Ende machte.



44. Georg Rall

(geboren in München 1885, lebt ebenda),

Dame im Boudoir

(Verlagsnummer 8192)

Dieses 1912 gemalte Interieur des jungen Münchners Rall, eines Schülers von Herm. Groeber und Hugo von Habermann, besticht auf den ersten Blick durch sein geschmackvolles Arrangement und seine zarten gedämpften Farben, die in dem noch wenig in der Öffentlichkeit hervorgetretenen Autor unseres Bildes sofort ein echtes Maleringenium erkennen lassen. Der breite, flotte Farbenvortrag, das satte, tiefe Kolorit und die großzügige Art in der Behandlung aller Details — man studiere daraufhin die Möbel, Teppich, Blumenstrauß usw. — zeugen von spezifisch malerischem Sehen und erinnern an die Art der „Scholle". Auch der zwingende Eindruck der starken perspektivischen Vertiefung des Raumes wird im wesentlichen durch malerische Mittel erreicht, wenn auch die Musterung des bildeinwärts verlaufenden Teppichs, die Führung der Stuhllinien, des Blumenständers, des Bildrahmens an der Wand, vor allem aber die bläuliche Marmorplatte des mächtigen Trumeau diese Suggestion des in die Tiefe hinein als lineare Kompositionsfaktoren sehr energisch unterstützen. Auch die rahmenden Senkrechten der Portiere im Vordergrunde sind in den Dienst der Gewinnung möglichster Raumtiefe gestellt und lassen in ihrer dunklen Musterung die lichtdurchflutete Helligkeit im hinteren Teile des Gemaches doppelt wirksam hervortreten. Die schlichten, aber sehr gediegenen Formen der Meublements, der Leuchter und Vase schaffen im Verein mit den schön gemusterten Folien eine Atmosphäre von Vornehmheit, Wohlstand und Weiträumigkeit um sich, obgleich doch nur ein kleiner Eckausschnitt des Boudoirs sichtbar gemacht wird. Dem Bilde fehlt jegliche literarische Pointierung. Diese Dame, die da vor dem Spiegel sitzt, mit der Rechten in eine Schale mit nicht genau identifizierbarem Inhalt greift, die Linke lässig über die Stuhllehne gelegt, ist interessant nur als malerische Erscheinung im Bilde; sie nimmt nicht einmal eine besonders reizvolle oder originelle Stellung ein, sie fixiert sich offenbar scharf im Spiegel, doch verdeckt der mächtige Blumenstrauß für den Beschauer ihr Spiegelbild. Nichts irgendwie Besonderes geschieht hier, die Dame gibt sich völlig zwanglos unbeobachtet, jegliches Posieren vor dem Betrachter liegt ihr fern. Aber gerade dieser natürliche Ausdruck des sich unbeobachtet Fühlens verleiht diesem Interieur den Charakter seiner Intimität. Es wird nichts „erzählt", nirgends findet sich eine Spur von novellistischen Elementen, die so leicht das Interesse von dem Malerischen, d. h. spezifisch Bildmäßigen, auf das Literarische abzulenken vermögen. Um die Qualitäten unseres Bildes zu erkennen, muß man sich ganz auf die Betrachtung der Form einstellen. Die malerische Einbettung der schwarz gekleideten Gestalt in die farbige Umgebung des Raumes, die Art, wie das Köpfchen gegen die reich nuancierte tonige Folie sich absetzt, der feine, über dem Ganzen schwebende Grundton, der alle Farben des Raumes und seines Inventars zu einer Harmonie bindet, in Schönheiten solcher Art liegen die besonderen Vorzüge unseres Bildes, dessen Schöpfer man offenbar das Zeug zu einem Porträtmaler großen Stils zutrauen darf.

H. Vollmer



46. Jan Davidsz de Heem

(1606—1684)

Das große Stilleben mit dem Vogelnest

Dresden, Staatsgalerie

(Verlagsnummer 1766)

Hollands größter Blumenmaler Jan Davidsz de Heem stammt aus Utrecht und darf wohl als der bedeutendste Blumenmaler überhaupt angesehen werden. Er war Schüler seines Vaters David, von dem sonst nichts weiter bekannt ist, heiratete 1626 in Leiden, wo er zehn Jahre blieb; dann war er ein Menschenalter in Antwerpen tätig. Etwa von 1667—1672 finden wir ihn wieder in Leiden; dann kehrt er nach Antwerpen zurück, wo er starb. — Durch seinen Aufenthalt in Antwerpen und in Anlehnung an die Blumenmalerei von Daniel Seghers gewann seine holländische, etwas dumpfe bräunliche Art den eigentümlichen Farbenreichtum, der seine besten Bilder auszeichnet.

Das vorliegende Bild gehört zu seinen Meisterstücken. Vor altem Gemäuer sind die köstlichsten Früchte aufgehäuft, in ihrer Mitte eine große Melone, an der eine Wespe nagt. Rechts vorn liegt ein Vogelnest, an dem Ameisen kriechen; links sieht man eine Maus und eine Eidechse. Allerlei anderes Getier macht sich hier und da bemerklich. Libellen, Schmetterlinge und Käfer sind stets Gäste auf den Blumenstücken des Meisters.

Zu Davidsz de Heems Zeiten war die Zahl der Blumenmaler in Holland ziemlich groß, da die Bewohner durch ihre Blumenpflege zu dieser Kunstgattung geführt worden sind. Die Liebe zur Natur, mit der sich die alten Holländer in alles, was sie umgab, versenkten und die staunenswerte Naturtreue, die sich in diesen kleinen Kunstgebilden betätigt, brachten einen neuen Kunstzweig hervor, der immer feiner ausgebildet wurde.

Die besten Werke Jan Davidsz de Heems befinden sich in der Dresdener Galerie. Man wird an ihnen immer eine erstaunliche Naturwahrheit beobachten können, die mit sicherer und zartfühlender Hand in allen Parteien zum Ausdruck gebracht ist. Nicht nur an Blumen und Blättern, sondern auch an den beigegebenen Gefäßen aus Gold oder Silber, in den vielen Kleinigkeiten, die er seinen Bildern beifügt, bekundet er einen gewählten Geschmack, ebenso in der Wahl der Früchte und der Blumen. Von seinen Söhnen trat Cornelis, der 1631 in Leiden geboren wurde und 1695 in Antwerpen starb, in seine Fußtapfen. Die besten Bilder des Sohnes stehen denen des Vaters ziemlich nahe.



47. Fra Filippo Lippi

(1406—1469)

Maria, das Kind verehrend mit dem kleinen Johannes und dem hl. Bernhard

Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

(Verlagsnummer 1759)

In der Malerei der florentinischen Frührenaissance folgt auf Masaccio, ihren Begründer Fra Filippo Lippi, der selbst wieder Sandro Botticelli, Ghirlandajo und seinen eigenen Sohn Filippino zu Nachfolgern hat. Er steht nicht bloß chronologisch zwischen zwei Menschenaltern, er verbindet auch geistig zwei Richtungen miteinander, und äußerlich, nach seinen Leistungen gemessen, müßte er ebenfalls in die Mitte gestellt werden: unter Masaccio und über jeden einzelnen der drei folgenden. Er hat nicht Masaccios inwendiges Feuer, nicht Sandros interessante Unruhe, noch Filippinos geistreiche und manchmal wilde Lebendigkeit, aber er hat noch etwas von dem hohen Stil Masaccios, namentlich in seinen Fresken, was von den anderen nur noch Ghirlandajo in seiner Weise bewahrt hat. Den aber übertrifft Filippo wieder im Ausdrucke des Geistigen erheblich. Er stellt niemals bewegte Handlung dar, beinahe immer ruhig gehaltene Szenen, und das gibt seinen Bildern, auch wenn sich auf ihnen der weltliche Liebreiz in vollem Maße entfaltet, einen durchgehenden Zug von Größe und Feierlichkeit. Dabei zeichnet er gut und ist nebst Masaccio in diesem Kreise der beste Farbenkünstler, fast könnte man sagen Kolorist.

Das Bild der Berliner Galerie ist wohl Filippos allerschönstes Tafelbild. Es hat seine volle Namensbezeichnung, und es ist ein frühes Werk. Es hat noch viel von der Innigkeit Fiesoles, dem Filippo in jüngeren Jahren nachstrebte, und auch noch etwas Gebundenes, Altertümliches, man möchte sagen Gotisches. Die ganz mädchenhaft gehaltene Maria, die knieend ihr Kind anbetet, ist aus der „Geburt Christi" genommen; auf einem ähnlichen, etwas geringeren Bilde in der Akademie zu Florenz finden wir Joseph und die Hirten und auch noch singende Weihnachtsengel hinzugefügt. Der Johannesknabe, der ja von Rechts wegen nicht mit in die Christnacht gehört, bezeugt dem Kinde ebenfalls seine Verehrung. Oben vor dem Sternenhimmel erscheint Gottvater als Halbfigur mit der Taube.

Wesentlich für die Stimmung des ganzen Bildes ist die Landschaft, nicht als Hintergrund, sondern als volle Waldeinsamkeit einer toskanischen Bergschlucht, in die die heiligen Figuren gesetzt sind, wo sie uns nun vorkommen wie ein frommer Traum, eine Vision des betenden Einsiedlers, des heiligen Bernhard dahinten über dem Johannes. Es ist kein gleichgültiger Zufall, daß ein drittes dieser Bilder, in der Akademie zu Florenz, sich ursprünglich in dem Kloster Camaldoli befand. Für die Andacht beschaulicher Waldmönche war ja die zarte Erfindung wie geschaffen, sie ist von einem Hauch echter Poesie durchweht, wie wir ihn nicht so leicht wieder aus einem Bilde eines Italieners verspüren werden.



48. Jacob van Ruisdael

(1628—1682)

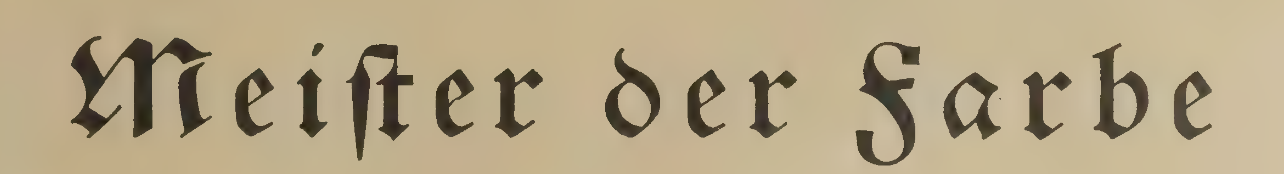
Blick auf Haarlem

Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

(Verlagsnummer 1762)

Der größte Landschaftsmaler Hollands, Jacob van Ruisdael, Schüler seines Oheims Salomon, war bei Lebzeiten verkannt und starb in Not und Elend, weil seine Kunst nicht mehr der damaligen Moderichtung entsprach. Er ist bekannt durch seine stimmungsvollen Landschaften mit hohen Bäumen, stillen Waldseen mit etwas Menschen- und Tierstaffage, altem Gemäuer, aber auch Burgen, Seestücke und Fernsichten in der holländischen Flachlandschaft. Er wußte nicht nur die Geheimnisse des Waldes auszuspüren, sondern erweist sich auch in der Behandlung von Luft und Licht als ein Meister ersten Ranges, der die zartesten Übergänge nachfühlt und darzustellen vermag. Zuerst malt er was er sieht und wie es sieht — eines seiner früheren Werke ist hier dargestellt. Achtete man damals, in der Entstehungszeit, solche Kunst gering, so gelten heute die Flachlandschaften mit den hohen Himmeln für begehrenswerter als die Walddichtungen mit den aufgetürmten Baumriesen und den romantischen Versatzstücken. Im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin befinden sich zwei Ansichten von Haarlem. Die vorliegende entstammt der Sammlung Suermondt in Aachen. Die Aufgabe, eine fernliegende Stadt mit ihren vielen Häusern in der flachen Ebene künstlerisch interessant zu machen und den darüberliegenden hohen Himmel zu bewölken, so daß ein harmonisches Ganze entsteht, ist gar nicht leicht zu lösen. Nur die hochräumige St. Bavokirche ragt heraus; die Häuser und das Buschwerk des Vordergrundes sind durch Lichtstreifen getrennt, einige Spaziergänger und die auf der Bleiche beschäftigten Personen beleben die Bildfläche.





Meister der Farbe

Neue Folge

Zweiter Jahrgang

1922



Verlag von
E. A. Seemann in Leipzig

Farbige Reproduktionen ausgeführt in der Graphischen Kunstanstalt Kirstein & Co., Leipzig
Druck der Farbentafeln von Förster & Borris, Zwickau und Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

Verzeichnis der farbigen Tafeln

Alphabetisches Verzeichnis der farbigen Tafeln

Die eingeklammerten Zahlen bedeuten die Verlagsnummern, die bei Bestellungen auf Einzelblätter anzugeben sind

---

Inhalt der literarischen Beilage

